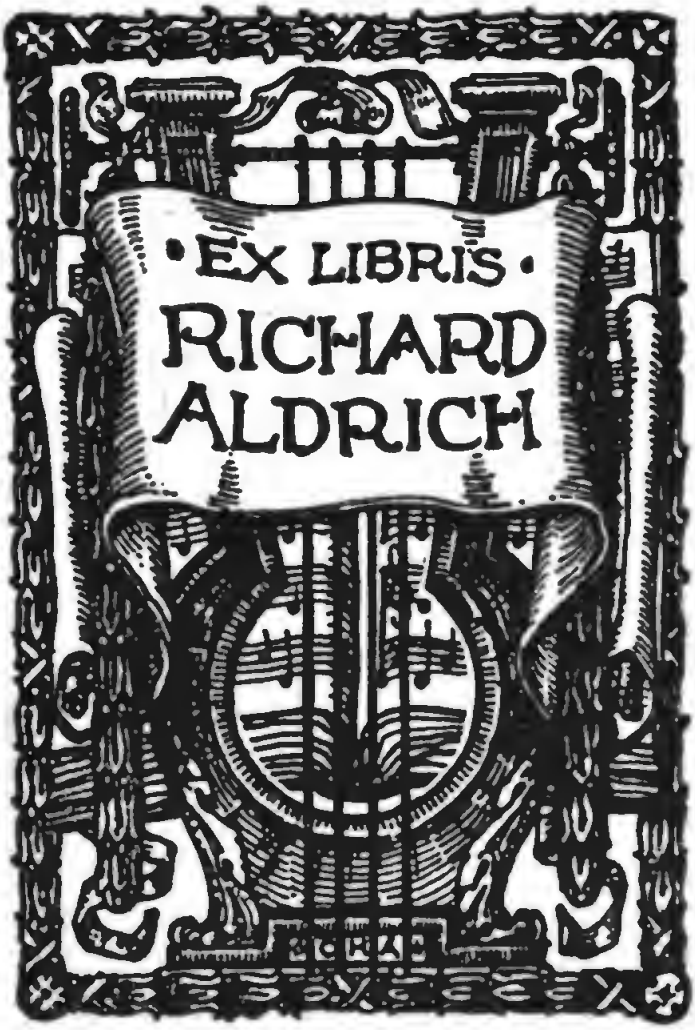
Mus 61.4.20



Digitized by Google

DATE DUE

~~JUL 13 1971~~			
~~OCT 1 8 1981~~			
~~ILL~~ 11/25/81			
~~FEB 1 1983~~			
~~ILL~~			
~~APR 8 1986~~			
~~JUN 5 1986~~			
~~AUG 2 5 1986~~			
~~OCT 2 1986~~			
~~OCT 3 1 1986~~			
~~DEC 1 8~~			
~~JAN 1 4 1987~~			
~~ILL to Northwestern on 4/1/88~~			
~~ILL YALE 6/3/93~~			

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

Fr. Brendel,

Gesammelte Aufsätze.

2

Gesammelte Aufsätze

zur

Geschichte und Kritik

der

neueren Musik.

Von

Dr. Franz Brendel.

(Herausgegeben vom Allgemeinen Deutschen Musikverein.)

Leipzig,
C. F. Kahnt Nachfolger
1888.

Hus 61.4.20

1

HARVARD UNIVERSITY

MAR - 1952

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Vorwort.

Seit einer Reihe von Jahren hat die litterarische Section unseres „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ keine Veröffentlichung veranstaltet. Nachdem schon früher der Beschluß gefaßt worden war, an die Stelle eines „Almanachs“ die Herausgabe selbständiger Schriften und gesammelter Arbeiten je eines Verfassers treten zu lassen, ward 1876 zuerst die Preisschrift „Richard Wagner's Bühnenfestspiel ‚Der Ring des Nibelungen‘ in seinem Verhältniß zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet“ von Prof. Dr. Ernst Koch veröffentlicht. Hindernisse, deren rasche Beseitigung nicht in unserer Macht stand, verzögerten längere Zeit hindurch das Erscheinen der früher angekündigten Auswahl von Aufsätzen des 1868 verstorbenen Gründers des Musikvereins Dr. Franz Brendel. Zu dem Werth und der historischen Bedeutung, welche diese Aufsätze an sich zu beanspruchen haben, gesellt sich für die Mitglieder des Musikvereins die pietätvolle Theilnahme an der Persönlichkeit des Verfassers der nunmehr vorliegenden Sammlung von Abhandlungen, Berichten und Kritiken. Es war ein Lieblingsgedanke unseres inzwischen auch von einem frühen Tode ent-

rafften Vorsitzenden, Prof. Dr. Carl Riedel, dem Andenken des Gründers des Musikvereins einen Zoll des Dankes durch die Zusammenstellung und den Neudruck von Aufsätzen zu entrichten, in denen sich eine bedeutsame Periode der neueren Musikgeschichte in charakteristischer Weise wiedergespiegelt hat. Riedel hat die Vollendung dieser Auswahl, an der er regen Antheil genommen, leider nicht mehr erlebt; wir aber hoffen, daß die litterarische Gabe, die wir hiermit den Mitgliedern unseres Vereins übermitteln, ihnen in seinem Sinne willkommen sein werde.

Die litterarische Section ist bei diesem Anlaß in der glücklichen Lage, von nun an eine raschere Folge ihrer Veröffentlichungen verheißen zu können. Wird es auch nicht möglich sein, den Erwartungen Derer zu genügen, welche eine jährliche Wiederkehr litterarischer Darbietungen wünschen, so dürfen wir doch schon heute sagen, daß das nächste Jahr eine besonders bedeutende und für unsere Mitglieder hochinteressante Veröffentlichung in der Sammlung der „Gedichte“ von Peter Cornelius bringen wird, welche unser Mitglied Prof. Dr. Adolf Stern in Dresden seit einigen Jahren zur Herausgabe vorbereitet hat.

Herbst 1888.

Die litterarische Section
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
Einleitung	IX
A. F. Anacker. Biographiſche Skizze	1
Ein Programm	29
Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper.	
I. Vergangenheit	56
II. Gegenwart	71
III. Zukunft	101
R. Schumann's Oper: Genoveva	114
Ein Ausflug nach Weimar	129
Praktiſches Wirken zum Beſten der Kunſt	140
Zur Anbahnung einer Verſtändigung	147
Die Kritik. I.	168
II.	178
III.	187
IV.	195
Die künſtleriſche Individualität, ihre Berechtigung und das Verſtändniß dafür	212

Einleitung.

Der Verfaſſer der nachſtehenden Aufſätze und einer weit verbreiteten, nun bereits in ſiebenter Auflage vorliegenden populären „Geſchichte der Muſik," der langjährige Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik," der Begründer und erſte Vorſitzende des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins," Dr. Franz Brendel ward am 25. November 1811 zu Stolberg am Harz geboren. Sein Vater, aus einer Göttinger Gelehrtenfamilie ſtammend, war Bergbeamter der Grafen zu Stolberg, deren Halbſouveränetät ſeit ihrer Zugehörigkeit zum napoleoniſchen Königreich Weſtfalen freilich ſtark beeinträchtigt war, die aber noch immer eine eigne Bergdirection unterhielten. Wenige Jahre ſpäter folgte Bergrath Brendel einem Rufe in die ſächſiſche Bergſtadt Freiberg, wo er in hohem Alter erſt in den fünfziger Jahren ſtarb. Franz Brendel, der ſeine Knaben- und Jünglingsjahre in Freiberg verbrachte, lernte dies als ſeine eigentliche Heimath anſehen. Er bewahrte Zeit ſeines Lebens für die ernſte alte Stadt eine unverhohlene Vorliebe, er fand ſchließlich nach eigener Beſtimmung ſeine letzte Ruheſtätte in ihr. — Seine erſte Schulbildung empfing Brendel in dem Rochlitzer'ſchen Inſtitut, einer in den zwanziger Jahren berühmten Erziehungsanſtalt, in welcher namentlich der naturwiſſenſchaftliche und mathematiſche Unterricht durch die Mitwirkung einiger Docenten der Bergakademie auf eine höhere Stufe gehoben war; beſuchte dann das Freiberger Gymnaſium und erhielt gleichzeitig muſikaliſchen Unterricht durch Friedrich Anacker, einen hervorragenden Muſiker, welcher die Luſt des Knaben an der Muſik zur Leidenſchaft für dieſelbe zu ſteigern verſtand. Urſprünglich für den väterlichen Beruf und zum Studium der Bergwiſſenſchaften auf der Univerſität Freiberg beſtimmt, entſchied ſich Brendel die Rechte zu ſtudiren und bezog zunächſt die Univerſität Leipzig. Bald aber wurden die juriſtiſchen mit den philoſophiſchen Studien und

Leipzig mit Berlin vertauſcht; die ſchon vorwaltende äſthetiſche Neigung Brendels erhielt durch die Berliner Vorleſungen von Gabler, Hotho, Steffens immer neue Nahrung. Die Nachwirkung Hegel's machte ſich damals, in den erſten dreißiger Jahren, noch im ſtärkſten Maße geltend, die Hegel'ſche Philoſophie beherrſchte und durchdrang beinahe das geſammte wiſſenſchaftliche Leben Berlins. Der Student Brendel ward ein eifriger und überzeugter Jünger dieſer Philoſophie und blieb jederzeit der Begeiſterung ſeiner Jünglingsjahre getreu. Manche Beſonderheit ſeiner Anſchauung und ſeines Ausdrucks wurzelte in den Anregungen und Eindrücken der Berliner Studienjahre. Die Rückkehr nach Leipzig und der Abſchluß der Univerſitätszeit erfolgte, ohne daß Brendel beſtimmte Pläne für ſeine Zukunft gefaßt hatte, doch geſtand er ſchon damals, der literariſchen den Vorzug vor jeder anderen Thätigkeit zu geben. Die Muſik blieb ihm zunächſt Erquickung und Lieblingsgenuß und ſowohl in Berlin als in Leipzig kam er mit hervorragenden und namentlich mit jüngeren Muſikern in mannigfache Verbindung. Einzelnen Mitgliedern des Kreiſes, der ſich um Robert Schumann und die „Neue Zeitſchrift für Muſik" geſammelt hatte, trat Brendel bereits zu dieſer Zeit näher, den Vermittler dabei gab der Freiberger Konſtantin Julius Becker ab, der in den letzten dreißiger Jahren ein eifriger Mitarbeiter der Zeitſchrift war und den Tendenzroman „Die Neuromantiker" ſchrieb. Während ſeines zweiten Aufenthalts in Leipzig lernte Brendel auch mehr als einen der Schriftſteller kennen, welche ſich in Leipzig um die „Zeitung für die elegante Welt," Herloßſohn's „Kometen" und andere belletriſtiſche Zeitſchriften ſammelten. Wirkliche Freundſchaft verband ihn mit Alexander Fiſcher, einem jungen, dichteriſch begabten Deutſchruſſen, welcher mit einer Tragödie „Mas Aniello" in die Literatur eintrat, Sheridan's Luſtſpiele und einige Dramen Shakeſpeare's überſetzte, mit Ernſt Willkomm „Dramatiſche Jahrbücher" als Organ der aufſtrebenden jungen Poeſie begründete, in der Ausführung größerer poetiſcher Pläne aber durch eine früh beginnende Seelenzerrüttung gehemmt ward, welche mit ſeinem Anfang 1843 erfolgten Selbſtmord endete. Alexander Fiſcher ward der erſte in der langen Reihe von Menſchen, denen Brendel mit angeborener Seelengüte, mit nie ermattender Theilnahme an Talenten und Perſönlichkeiten, zu helfen verſuchte. Er lud den rathloſen und mittelloſen Freund, als er ſelbſt in ſein Elternhaus zurückkehren mußte, nach Freiberg

ein und nahm ſich hier ſeiner nach Kräften an, ohne, wie geſagt, das tragiſche Ende einer an ſich ſelbſt verzweifelnden Natur abwenden zu können. Aber die Jahre zwiſchen 1840 und 1842, die er in Gemeinſamkeit mit Alexander Fiſcher und einem kleinen Kreis von Schul- und Jugendgenoſſen in Freiberg verbrachte, rechnete Brendel, trotz der Sorgen, die ihm der Freund bereitete, zu den glücklichſten ſeines Lebens. Er hatte ernſte Studien über Geſchichte und Aeſthetik der Muſik begonnen. Dieſelben feſſelten ihn zunächſt nicht ſo ausſchließlich, daß er nicht noch einzelne Streifzüge auf andere Gebiete unternommen hätte. Im Jahre 1840 veröffentlichte er eine „Kritik der commiſſariſchen Berichte und Protokolle über die ärztliche Beobachtung der Somnambule Chriſtiane Höhne in Dresden“ — eine intereſſante Schrift, welche nicht nur die Theilnahme Brendels an Allem, was damals und ſpäter „Nachtſeiten der Natur“ hieß, ſondern auch ſeinen Beruf zu ſcharfer, eingehender Kritik bekundete. Ungefähr gleichzeitig war er mit einer Schrift über den von ihm hochgeſtellten Dichter Karl Immermann beſchäftigt, die an deſſen Roman „Die Epigonen“ anknüpfend, die ſchwerwiegende Frage lebendiger, aus unmittelbaren Quellen ſtrömender Schöpfung eingehend erörtern ſollte. Sie ſcheint unvollendet geblieben und verloren gegangen zu ſein. Brendel aber beſchränkte ſich in nächſter Zeit um ſo entſchiedener auf das Gebiet der Muſikgeſchichte und Muſikkritik, als er durch eine Reihe von Vorleſungen in Freiberg einen erſten Verſuch machte, Reſultate ſeiner Studien geiſtig zu beleben und darzuſtellen. Das glückliche Gelingen dieſes erſten Verſuchs ermuthigte ihn, 1842 nach Dresden überzuſiedeln und hier vor einem größeren Kreiſe die Vorträge zur Geſchichte der Muſik zu wiederholen. Daß ſie für dieſen Zweck erweitert, vertieft, neugeſtaltet wurden, lag in der Natur der Sache. Brendel verſuchte ſie jedoch auch lehrreicher und eindringlicher durch lebendiges Beiſpiel zu machen. Er begründete und leitete einen kleinen Geſangverein zu dem ausſchließlichen Zweck, altniederländiſche, altitalieniſche und altdeutſche Compoſitionen im Rahmen der muſikgeſchichtlichen Vorleſungen und zu ihrer Erläuterung aufzuführen. Die Theilnahme an Brendels Vorträgen war eine für die damaligen Verhältniſſe Dresdens große.

Während er dieſe Vorträge hielt, lernte Brendel ſeine nachmalige Gattin Lyſinka (Eliſabeth) Tautmann kennen, die in deutſcher Familie in Moskau geboren war und von Jugend

auf musikalischen Sinn und musikalisches Talent bewährt hatte. Sie war eine der letzten Schülerinnen John Fields gewesen und machte durch ihr geistvoll klares Pianofortespiel, ihre Kenntniß der musikalischen Literatur der Schule des berühmten Lehrers alle Ehre. Brendel verlobte sich mit der jungen Dame und richtete für eine dauernde Niederlassung sein Augenmerk auf Leipzig. Er wußte, daß Robert Schumann, der Begründer und Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik," seit Jahren nichts sehnlicher wünschte, als sich frei dem musikalischen Schaffen hinzugeben und der Redaktionslast entledigt zu werden. Die Verhandlungen, welche Brendel mit ihm wegen Uebernahme der Zeitschrift anknüpfte, wurden rasch zu Ende geführt, für eine mäßige Summe ging die Zeitschrift in das Eigenthum Brendels über. Am 28. November 1844 hielt er Hochzeit mit Elisabeth Tautmann, am 1. Januar 1845 trat er als Redacteur der „Neuen Zeitschrift" vor das musikalische Publikum. Natürlich sicherte diese Redaction die Existenz des jungen Paares nicht, Brendel und seine Gattin ertheilten Musikunterricht; er selbst übernahm einige Zeit später die Vorträge über Musikgeschichte an dem neu begründeten und rasch emporblühenden Conservatorium. Ein mäßiger Wohlstand und ihr eigner Fleiß gestatteten Brendel und seiner jungen Frau in bescheidener Weise ein Haus zu machen, und namentlich im ersten Jahrzehnt ihrer Ehe ward ihre Wohnung ein Mittelpunkt froher Geselligkeit und geistiger Genüsse; die musikalischen Sonntage bei Brendel erlangten bald einen gewissen Ruf. In der vor Kurzem erschienenen Biographie des geistvoll edlen, zu früh verstorbenen Dichters Theodor Althaus (Theodor Althaus. Ein Lebensbild von Fr. Althaus. Bonn 1858) wird zum Beispiel bezeugt: „Eine sehr angenehme Erweiterung erfuhr Althaus' Verkehrskreis um diese Zeit (1847) durch die Bekanntschaft mit Dr. Franz Brendel und dessen liebenswürdiger künstlerisch gebildeten Frau. Manche anstrebende Talente, manche durchreisende Künstler sammelten sich in dem Brendel'schen Hause zu musikalischen Unterhaltungen; Robert Schumann wurde gelegentlich dort gesehen und die Probleme durchgreifender Reformen auf dem Gebiete der Musik, als deren Organ Schumann die „Neue Zeitschrift" ursprünglich gegründet hatte und die bald in Richard Wagner ihren glänzendsten Vertreter finden sollten, wurden nach allen Seiten erörtert. Theodors musikalische Sympathien waren längst in derselben

Richtung entwickelt; er fühlte ſich daher unter den neuen Genoſſen ganz in ſeinem Element.“ Und wenn in dem gleichen Buche ſpäter berichtet wird, daß Theodor Althaus ſeinem jüngeren Bruder Friedrich, als er die Leipziger Univerſität bezog, dringend empfahl, den Verkehr mit dem gaſtlichen Hauſe anzuknüpfen („Daß Du zu Brendels gehſt, wünſche ich ſehr, denn wenn ſie ihre muſikaliſchen Sonntagnachmittage haben, wirſt Du die kaum anderswo angenehmer zuzubringen wiſſen, und ohne Zweifel werden ſie Dich dazu einladen; das und die Gewandhausconcerte zuſammengenommen, kann eine ſehr glückliche Fortſetzung Deiner muſikaliſchen Bildung ſein“), ſo iſt auch das bezeichnend für die beſondere Art der Geſelligkeit, die Brendel und ſeine Frau pflegten. Neben hervorragenden, namhaften, geiſtreichen Perſönlichkeiten waren hier jüngere Leute jederzeit willkommen; es müſſen noch Hunderte von Muſikern und Nichtmuſikern leben, welche dem Brendel'ſchen Paare dankbare Erinnerung für Förderung, Anregung und glückliche Jugendſtunden ſchulden.

Brendels Niederlaſſung in Leipzig erfolgte noch im Abendroth jener muſikaliſchen Periode, die durch den Namen und die große und glückliche Wirkſamkeit Felix Mendelsſohn-Bartholdy's bezeichnet iſt. Obſchon Mendelsſohn bei Lebzeiten ſich gegen einen ausſchließlichen Cultus ſeiner Perſönlichkeit, ſeiner Kunſt nach Kräften verwahrte und nach Maßgabe ſeiner eigenen Empfindung nicht nur geiſtesverwandten Naturen und hingebenden Jüngern, wie Niels Gade, Sterndal Bennet, Jul. Rietz, ſondern auch anders, ja gegenſätzlich gearteten Talenten, wie Robert Schumann jede Förderung angedeihen ließ, ſo geſtalteten ſich kurz nach ſeinem Tode die Dinge ſo, daß die Verehrung für Mendelsſohn und ſeine Kunſt ſich zur Feindſeligkeit gegen anders geſtimmte, anders gerichtete Naturen, Talente und Beſtrebungen verhärtete. Leidenſchaftliche Kämpfe, die noch friſch im Gedächtniß der Mitwelt leben, waren die nächſte Folge des Verſuchs, die altberühmte Inſchrift des Leipziger Gewandhauſes neu zu interpretiren, für res severa alle Verſuche Mendelsſohn'ſcher Schule und Nachahmung, für Poſſen dagegen alle Schöpfungen aus anderem Blut und anderem Gefühl zu erklären. Fr. Brendel und der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ war ihr Platz in dieſen Kämpfen gewieſen; es würde ſich wunderbar ausgenommen haben, wenn die Blätter, die vordem für das gute Recht aufſtrebender Jugend, friſcher Phantaſie und Kraft begründet worden waren,

jetzt für den Stillstand und die akademische Musik das Wort ergriffen hätten. Nach innerster Ueberzeugung und in natürlicher Entwickelung seiner Anschauungen trat der Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" nacheinander für die Schöpfungen Robert Schumann's, Richard Wagner's, Franz Liszt's und zahlreicher Jüngeren ein. Brendel mochte bei diesen Consequenzen seiner Stellung, seiner Lebensaufgabe und seiner künstlerischen Bildung auf Streit und Widerspruch, die vom Kunstleben unzertrennlich sind, vollkommen gefaßt gewesen sein. Die maßlose, ja fanatische Heftigkeit, die persönliche Er- und Verbitterung, mit welcher diese Kämpfe geführt wurden, konnte er nicht voraussehen. Jahrelang hatte er, namentlich von 1850 an, für seine Anschauungen mit persönlichen Opfern und, was schwerer wog, mit gehässiger Verkennung seiner Beweggründe und letzten Absichten einzustehen, jahrelang auf der eignen Seite den wilden Uebereifer, die rücksichtslose Parteisucht, die Lust am Streit, so viel er konnte, zu zügeln, und gegen die andere Seite, auf der man sich gegen die einfachste Gerechtigkeit und Wahrheit verschloß, den Kampf fortzusetzen. Es waren die bewegtesten und thätigsten Jahre seines Lebens, und trotz unvermeidlicher bitterer Erfahrungen auch die reichsten. Ihn trug das Gefühl, im großen Sinn für große Dinge zu wirken, und die Zuversicht, daß über kurz oder lang der Sieg seiner Anschauung nicht ausbleiben könne.

Neben der Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik" war Brendel vielfach literarisch thätig. 1855 begründete er in Gemeinsamkeit mit Richard Pohl die „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft," welche bis 1861 erschienen. Aus seiner Wirksamkeit am Leipziger Conservatorium erwuchsen die „Grundzüge der Geschichte der Musik" (Leipzig 1852), denen dann die „Geschichte der Musik in Deutschland, Italien, Frankreich" (Leipzig 1852) folgte. Beide Bücher erlebten eine Reihe von Auflagen, wurden ins Französische, Englische, Schwedische, Polnische und Russische übersetzt, und behaupteten sich, vielfach angefochten, über ein Menschenalter in lebendiger und erfreulicher Wirkung. Aus den Parteikämpfen der fünfziger Jahre ging das Buch „Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft" (Leipzig 1854) hervor, später schlossen sich die kleinen Schriften „Franz Liszt als Symphoniker" (Leipzig 1858), „Die Organisation des Musikwesens durch den Staat" (Leipzig 1866)

und „Geiſt und Technik des Clavierunterrichts“ (Leipzig 1867) an. Die Redaction der Zeitſchrift führte Brendel bis an ſein Lebensende weiter; aus beſſerer Zeit brachte er den Glauben an Bedeutung und Einfluß einer ernſt geleiteten Fachzeitſchrift in die Tage hinüber, in denen die Kritik mehr und mehr von der Reklame abgelöſt wurde.

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ im Jahre 1859 gab Brendel Anlaß, in Leipzig eine Tonkünſtlerverſammlung zu veranſtalten, als deren wichtigſtes Reſultat die von Louis Köhler aus Königsberg zuerſt angeregte, von Liszt und Brendel eifrig befürwortete Gründung des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins“ erſchien. Brendel erwartete, daß der Verein im Sinne der Verſöhnung und Klärung wirken, der Kunſt der Gegenwart zum Segen gereichen werde; er gab dieſer Zuverſicht in der Rede, mit welcher er die Leipziger Tonkünſtlerverſammlung eröffnete, warmen Ausdruck. Der Muſikverein wurde von dieſem Zeitpunkt an für Dr. Brendel eine wichtige Lebensangelegenheit. Seinem raſtloſen Eifer war es weſentlich zuzuſchreiben, daß der Gründung im Prinzip, im Jahre 1861 die wirkliche Geſtaltung folgte. Bei der Generalverſammlung in Weimar wurde Brendel zum Vorſitzenden des Vereins erwählt und hatte die Freude, in den folgenden Jahren ein raſches Anwachſen deſſelben und den Beginn ſeiner Hauptwirkſamkeit mit den Tonkünſtlerverſammlungen von Karlsruhe (1864), Deſſau (1865), Meiningen (1867) zu ſehen. Die perſönlichen Genugthuungen und Auszeichnungen, welche ihm bei dieſen und anderen Anläſſen in ſpäteren Lebensjahren zu Theil wurden, erfreuten ihn aufrichtig, höher aber ſtand ihm das Bewußtſein, daß die künſtleriſche Vereinigung gedieh und Dauer verſprach, eine Dauer, die ſie nun ſchon zwei Jahrzehnte über Brendel's Tod hinaus bewährt hat.

Im Herbſt (am 12. November) 1866 ward Brendel die geliebte Lebensgefährtin, die ſeit Jahren leidend war, durch einen plötzlichen Tod entriſſen. Er empfand dieſen Schickſalsſchlag in all ſeiner Schwere, eine ſtille Trauer legte ſich über ſein Thun und bald ward ſeinen Freunden wahrnehmbar, daß der innere Gram ſeine eigne Geſundheit zu zerſtören beginne. Wohl fuhr er fort ſeinen Pflichten zu leben und gab ſich ſelbſt ernſten Vorarbeiten für eine ſeit Jahren geplante und mit beſonderer Vorliebe im Auge behaltene Aeſthetik der Muſik hin.

Aber bereits im Sommer des Jahres 1868 und während der Tonkünstlerverſammlung in Altenburg fühlte er ſich in bedenklicher Weiſe matt. Ein Landaufenthalt in Dittersbach in Böhmen gab ihm einige Kraft und Friſche zurück, allein zu Anfang November ſtellten ſich wiederum bedenkliche Anzeichen, waſſerſüchtige Anſchwellungen, ein und am 25. November 1868, einen Tag vor ſeinem 57. Geburtstag, verſchied er plötzlich und ſchmerzlos. Seine Leiche ward auf dem Friedhof zu Freiberg an der Seite ſeiner Gattin und ſeiner Eltern beigeſetzt; 1878 ließ der Allgemeine Deutſche Muſikverein an der betreffenden Stelle eine marmorne Gedächtnißtafel errichten und übergab der Stadt Freiberg ein kleines Capital zur Erhaltung dieſes beſcheidenen Denkmals.

Als eine anderweite Gedächtnißtafel darf die Sammlung der nachſtehenden Aufſätze Franz Brendel's gelten, welche den „Anregungen" und der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" entnommen, in ihrer Folge von charakteriſtiſcher Bedeutung ſind. Legen ſie einerſeits klar dar, wie naturgemäß und in Folge ſeiner von früh auf gewonnenen Kunſtanſchauung der Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" zu der viel angefochtenen Parteinahme für Richard Wagner und die ganze neuere Muſik gelangte, ſo geſtatten ſie andererſeits einen erfreulichen Blick in die ernſte Hingabe des Kritikers an ſeine Aufgabe, in die Ehrlichkeit und Selbſtloſigkeit ſeines Willens, in die faſt jugendliche Zuverſicht auf die Wirkung dieſer Hingabe und dieſes Willens. Gegenüber völlig veränderten Zuſtänden müſſen dieſe Aufſätze — trotz ihrer leicht erſichtlichen Mängel — jeden künſtleriſch geſinnten, kunſtfreundlichen Leſer mit der tiefſten Achtung und wärmſten Theilnahme erfüllen. Mit dem naiven Selbſtgefühl, der Zuverſicht, daß die philoſophiſche Bildung, und namentlich die Hegel'ſche Philoſophie, ein Schlüſſel zu jeder Welt- und Kunſterkenntniß ſei, mit der gelegentlichen Gleichgiltigkeit gegen exacte hiſtoriſche Forſchung, mit der Gewöhnung, die Leſer einer Zeitſchrift als eine vertraute Gemeinde zu behandeln, welche ſich beſtändig des Vergangenen und früher Geſagten erinnere — lauter Schwächen, die man dem redlichen Brendel in wohlfeiler Kritik vorwerfen kann und vorgeworfen hat, ſind leider auch beinahe allerorts jene Eigenſchaften verſchwunden, welche die kleinen Schwächen mehr als aufwogen. Die aufrichtige und echte Begeiſterung für Kunſtſchöpfungen und Kunſtleiſtungen, die ungeheuchelte tiefinnerliche

Freude am Vortrefflichen, die Achtung vor dem Tüchtigen, auch wenn es durch keinen ſogenannten „Erfolg“ getragen ward, die Strenge gegen jede Art von Schwindel und Reklamelüge, das Billigkeitsgefühl auch gegen Widerſacher, die Bereitwilligkeit, eigne Irrthümer und Unzulänglichkeiten einzugeſtehen, der redliche Eifer, mit welchem der Verfaſſer künſtleriſchen Gemeinſinn, Selbſtloſigkeit und wahre Beſcheidenheit zu fördern trachtete, das alles ſind Vorzüge, welche aus den geſammelten Aufſätzen Brendel's ſo lebendig hervortreten, daß es eines beſonderen Nachweiſes ihrer nicht erſt bedarf. Als einheitlicher Grundzug erſcheint in allen dieſen jetzt nicht mehr in den Kampf des Tages eingreifenden Arbeiten „der Drang, obwohl nicht Selbſtſchöpfer, doch ſelbſtſchöpferiſch beizutragen zur Entwickelung der Kunſt, nicht erſt nach Jahrzehnten den Bahnen der Meiſter mit wohlfeiler Bewunderung nachzugehen.“ In Brendel waltete „das Gefühl, daß die Ehre der Erkenntniß wächſt, wenn ſie, alle Verdunkelungen und Täuſchungen des Augenblicks überwindend, dem unmittelbar Lebendigen und Wirkſamen zugewandt iſt, der Muth, die innerſte Empfindung und Anſchauung auszuſprechen, auf jede Gefahr hin, ſelbſt auf die Gefahr, gelegentlich die eigne Bildung in Zweifel gezogen zu ſehen, eine Gefahr, vor der hochſtehende Männer oft genug zurückſchrecken und lieber ein geiſtiges Reſultat opfern, als ſich ihr ausſetzen.“ Es iſt wahr, daß die Anſchauung und Einſicht, die Brendel in dieſen Aufſätzen vertritt, heute von den Spatzen von allen Dächern gepfiffen wird; um ſo mehr ehrt es ihn und ſeines Namens Gedächtniß, daß er vor einem Menſchenalter und länger als einem Menſchenalter einer der Erſten geweſen iſt, der ſie muthig, ehrenhaft und doch zugleich beſonnen und maßvoll vertreten hat.

A. F. Anacker.

Biographische Skizze.

Schon vor nun bald drei Jahren, als die Todesnachricht Anacker's bekannt wurde, nahm ich mir vor, in einer biographischen Skizze ein Bild seiner Persönlichkeit und seines Wirkens zu entwerfen. War mir doch diese Aufgabe nahe gelegt durch die Beziehungen, in denen ich zu dem Verstorbenen gestanden, durch den Unterricht, den ich von ihm empfangen, durch einen jahrelangen vertrauten Umgang. Es fehlten mir indeß aus der früheren Jugendzeit Anacker's einige Angaben über verschiedene Thatsachen, deren ich mich, obschon sie mir bekannt waren, nicht mehr mit voller Bestimmtheit erinnerte, und ich mußte daher für den Augenblick von meinem Vorhaben abstehen. Auch noch ein anderer Grund — und es war dies in der That der wichtigere — veranlaßte mich damals, die Ausführung meiner Absicht für eine spätere Zeit zu verschieben: das Bild, welches ich zu entwerfen hatte, konnte viele und zwar überwiegende Lichtseiten erhalten, — ein schönes, reiches Wirken und eine liebenswürdige, sehr begabte Persönlichkeit sind dem Biographen als Object gegeben, — aber auch einige Schattenseiten durften nicht übergangen werden, die ich wenigstens, wenn ich mich einmal der Aufgabe unterzog, nicht unberücksichtigt lassen mochte, und dazu ist die Zeit unmittelbar nach dem Tode einer geschätzten, geliebten Persönlichkeit niemals die geeignete; die Trauer ist noch zu neu und ein etwaiger Tadel wird von den Freunden leicht als Ungerechtigkeit betrachtet. — Jetzt erinnerte mich ein Artikel aus der Feder eines Anacker befreundeten sächsischen Schulmanns in einem auswärtigen Blatte, den mir der Autor zukommen ließ, an meine damalige Absicht; ich fand in demselben, was mir fehlte, und zugleich mußte nun auch, nach Verlauf längerer Zeit, das zweite der ausgesprochenen Bedenken wegfallen. Ich gebe daher das

Nachstehende mit Benutzung der erwähnten Quelle, was die früheste Jugendgeschichte Anacker's betrifft; aus späterer Zeit stehen mir selbst weit reichere Materialien, steht mir eine umfassendere Anschauung seines Wirkens zu Gebot, als jenem Biographen. Allerdings ist das Talent und Wirken meines Lehrers nicht von so hervorragender Bedeutung, daß dies allein schon eine ausgeführtere Darstellung rechtfertigen könnte. Sind wir doch gewohnt, nur den Hochstehenden in Kunst und Wissenschaft derartige Denkmale zu errichten. Aber meine Charakteristik soll auch zunächst keine Auszeichnung in diesem Sinne sein, eine Auszeichnung, die ihn mit jenen Persönlichkeiten auf eine Stufe stellte; ich betrachte es im Gegentheil als sehr wünschenswerth, wenn so viel als möglich auch über minder eminente Persönlichkeiten uns Mittheilungen gemacht würden, und denke deshalb auch daran, aus dem Kreise meiner Bekanntschaft später vielleicht mehrerer Heimgegangenen in ähnlicher Weise ausführlicher Erwähnung zu thun. In Bezug endlich auf den vorliegenden Fall, so ist hier noch zu erwähnen, daß der Biograph im Stande ist, ein interessantes Lebensbild zu entwerfen, lehrreich und geeignet, gar Manchen in Bezug auf eigenes Thun zum Nachdenken zu veranlassen.

Freiberg im sächsischen Erzgebirge war Anacker's Geburts- und Sterbestätte, ein unbemittelter und als braver Mann bekannter Schuhmacher sein Vater, der neun Kinder von dem Ertrage seiner Handarbeit erhalten mußte, sie aber, wie er selbst ein lebensfroher und frommer Mann war, in Gottesfurcht und heiterer Genügsamkeit auferzog. Sein Sohn August Ferdinand wurde am 17. October 1790 geboren. Früh zog die Liebe zur Musik in August's empfängliches Gemüth, obschon keine oder nur dürftige Unterweisung sie pflegte und förderte. Doch erhielt er schon jetzt, als Chorschüler am Gymnasium seiner Vaterstadt gute Gelegenheit, sein klangreiches Organ zu jener Fertigkeit, Fülle und Gemüthstiefe auszubilden, die noch in seinem späteren Mannesalter alle Hörer in Bewunderung setzte. Fünf Jahre mußte er sammeln, bevor er durch

Chorgesang soviel erübrigt hatte, als nöthig war, ein eigenes Clavier zu erwerben. Damit kam aber auch ungeahnte, fröhliche Bewegung in sein elterliches Haus; die Sprache, die der neue Gast reden lernte, stimmte das ganze Haus, Eltern, Geschwister, Gesellen und Lehrburschen, vergnügt und zufrieden; kurz: Augusts Spiel und Gesang war jetzt für sein Vaterhaus, was beide späterhin für seine Vaterstadt geworden sind, eine Quelle frohesten Genusses.

Epoche in seinem jungen Künstlerleben, als er kaum erst sechszehn Jahre zählte, machte ein Concert, zu dem ihn der damalige Freiberger Cantor Fischer mitnahm. Vorgetragen wurde darin unter anderm von Dilettanten Beethoven's für Pianoforte zu vier Händen arrangirte C dur Polonaise. Anacker war davon im höchsten Grade ergriffen, und rief laut genug, daß die Umstehenden es hören konnten: „Ach wenn ich doch die Musik hätte." Er war so glücklich, alsbaldige Gewährung zu finden. Einer der Anwesenden, der seine Worte mit Vergnügen hörte, schenkte ihm das Werk. Es war die erste gedruckte Composition, die Anacker zu sehen bekam. Freilich schlich sich nun auch der Geist der Unzufriedenheit ein, sein bescheidenes Clavier wollte nicht mehr für seine sich steigernden Bedürfnisse und Ansprüche ausreichen. Das nächste Ziel seiner Wünsche war ein Pianoforte. Um dies zu erlangen, mußte jedoch von neuem gespart werden. Schon waren nach einiger Zeit zwanzig Thaler gesammelt, als das Glück so gefällig war, ihn der Mühe weiteren Sparens zu überheben. Er und seine Geschwister hatten sich ein Lotterieloos aufschwatzen lassen; es gewann und brachte Anacker allein einen Gewinn von 1300 Thalern. Ohne Zaudern wurde nun ein besseres Instrument, wurden Werke von Mozart, Clementi und Cramer angeschafft, von Beethoven aber, dem schon damals am höchsten Verehrten, alles was zu erlangen war. Diese Begeisterung für Beethoven wollte in jener Zeit, besonders in Anacker's Umgebung, noch Niemand theilen, und er sah sich genöthigt, dieselbe etwas zu verbergen. Als aber endlich auch die „Allgemeine musikalische Zeitung" für Beethoven Partei ergriff, triumphirte Anacker, als hätte er einen Sieg erfochten. Er hatte einen Bundes-

genossen von anerkannter Bedeutung gewonnen, und nichts hielt ihn jetzt ab, einen Versuch zu wagen, und bei dem Publikum seiner Vaterstadt einige Beethoven'sche Werke öffentlich vorzuführen. Die Aufnahme, welche er mit dem Vortrage derselben fand, fiel überraschend günstig aus, und seine Erwartungen wurden noch übertroffen; das Es dur Concert namentlich machte Epoche und mußte acht Tage später wiederholt werden. Ein Beweggrund eigenthümlicher Art hatte ihn noch insbesondere zu der Wahl dieses Concerts bestimmt. Er hatte — wie er dem Verfasser des gegenwärtigen Artikels später erzählte — in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" gelesen, daß, wer dieses Concert spielen könne, sich kühn unter die Virtuosen zählen dürfe, und er wollte nun sehen, ob er ein solcher Virtuos sei. Anacker durfte nach dem gelungenen öffentlichen Vortrage die Frage, die er an sich selbst gestellt hatte mit Ja beantworten. Da nach beiden Seiten hin ihm mehr als er erwartet hatte, gelungen war, gewann er wesentlich an Selbstvertrauen. Auch für die äußere Gestaltung seines Lebens wurde dieser Vortrag von Wichtigkeit. Anacker war Seminarist und nach damaligem Gesetz der Militärpflicht unterworfen, während die Gymnasiasten befreit waren. Der große Beifall, den er gefunden hatte, veranlaßte die Behörde, ihn sofort freiwillig davon zu dispensiren.

Unmittelbar nach der Leipziger Schlacht verließ Anacker die Schule, um sich nach Leipzig zu begeben, und hier seine höhere Ausbildung zu suchen. Köhler bemerkt, er habe Theologie studiren wollen. Meines Wissens war es gleich Anfangs seine Absicht, sich zum Pädagogen zu bilden, wobei Musik immer der Mittelpunkt bleiben sollte. Dafür spricht auch der soeben schon erwähnte Umstand, daß er keinen strengen Gymnasialcursus durchgemacht hatte, und jene Laufbahn ihm demnach verschlossen gewesen wäre, obschon damals Gymnasium und Seminar nicht so streng geschieden waren, als gegenwärtig, und viele Unterrichtsstunden beiden Anstalten gemeinschaftlich.

Es war damals wohl noch ein herzlicherer Ton in Leipzig, als gegenwärtig der Fall sein mag, noch ein inti-

merer und gemüthvollerer Verkehr. Haben sich doch in dieser Beziehung nicht blos in Leipzig, sondern überall in Deutschland die Verhältnisse wesentlich geändert. Man suchte damals noch eine gewisse Haltung zu beobachten, die zu bewahren man später nicht mehr für nöthig fand. Wohlwollendes Entgegenkommen und achtungsvolle Aufmerksamkeit bildeten die Grundelemente des geselligen Verkehrs, während gegenwärtig Rücksichtslosigkeit und Schroffheit oder Gleichgültigkeit die Stelle derselben einnehmen. Es sind diese Erscheinungen die Folgen der neueren Bewegungen auf politischem Gebiet gewesen, welche für das gesellschaftliche Leben überaus zersetzender Natur waren, und wenn auch hier der große Fortschritt nicht zu verkennen ist, wenn dieselben als Uebergangsmomente wesentliche Berechtigung haben, so muß es auf der andern Seite doch auch gestattet sein, die Rückschritte, die bei dieser Wendung gemacht wurden, als solche zu bezeichnen. So fand der treuherzige, aber schüchterne, mitunter wohl auch noch ein wenig unbeholfene Jüngling herzliches Entgegenkommen, liebreiche Nachsicht, etwas, was die meisten jungen Leute gegenwärtig zu ihrem großen Nachtheil fast überall entbehren müssen. Ein Element bot sich ihm dar, in dem er sich entwickeln konnte, und er, der bis dahin sich immer in ärmlichen Verhältnissen bewegt hatte, fand auf diese Weise auch Gelegenheit, die Anschauung eines reicheren, größeren Lebens sich zu verschaffen, und den Grund zu legen zu der Abgeschliffenheit und feinen Sitte, die ihn später auszeichnete. Nur einer Anekdote aus jener Zeit, unter mehreren, welche er mir erzählte, erinnere ich mich noch, die als Beitrag zur Charakteristik hier erwähnt werden mag. Man war in zahlreicher Damengesellschaft auf einem Spaziergang an ein Gartenthor gekommen, welches verschlossen war. Da man den Garten zu betreten wünschte, wollte A n a c k e r gefällig sein. Sein Entschluß war schnell gefaßt. Da er wußte, daß man von innen die Thüre öffnen konnte, so schwang er sich über den Gartenzaun. Aber, o, Schrecken! er hatte in seinem Eifer nicht daran gedacht, daß die eine seiner Stiefelsohlen an einer klaffenden Wunde leide, und daß diese jetzt, als er über den Zaun voltigirte, Allen sichtbar werden müsse. Das Unglück war indeß nicht

mehr zu ändern, und er mußte den Sprung vollführen; die Gesellschaft aber war fein und gewandt genug, Anacker sehr bald die Verlegenheit, in die ihn seine Bereitwilligkeit versetzt hatte, vergessen zu machen. — Auch in musikalischer Beziehung waren die Zustände in Leipzig damals noch ganz andere, als gegenwärtig. Leipzig besaß, wie noch jetzt, eine große Anzahl sehr gebildeter Dilettanten, aber es besaß zugleich, was ihm gegenwärtig fehlt, musikalische Häuser, welche den Cultus der Tonkunst sich zur Aufgabe gestellt hatten, und Jeden, der dabei mitzuwirken versprach oder sich lebhafter dafür interessirte, gern empfingen. Daß demnach auch nach dieser Seite hin für Anacker gesorgt war, daß derartige Anregungen von größtem Einfluß auf seine Ausbildung sein mußten, bedarf keiner weiteren Bemerkung. Die erwähnten günstigen Verhältnisse endlich waren es, welche ihn bald in Berührung brachten mit den geistig bedeutendsten Männern jener Zeit, die Leipzig besaß, und da er lebendiges Interesse für alles mitbrachte und auch die Studien nicht vernachlässigte, so war die Folge, daß er in seiner allgemeinen Entwicklung Schritt hielt mit seiner musikalischen, und den Grund legte zu jener höheren Bildung, zu jener Vielseitigkeit, welche ihn später auszeichnete. Was speciell Anacker's musikalische Studien betrifft, so war es zunächst Schicht, welcher ihm Unterricht ertheilte. Doch fand er bei diesem seine Rechnung nicht, da Schicht von Beethoven nichts wissen mochte, und er verließ ihn daher bald. Dagegen gestattete ihm der vor kurzem verstorbene Organist Riem in Bremen, damals in Leipzig, wegen seiner ausgezeichnet schönen Baßstimme, freien Eintritt in seine Singakademie und empfahl ihn zur Ertheilung musikalischen Unterrichts gebildeten Familien. Bald auch wurde ihm im Gewandhausconcert die Stelle als erster Solobassist angetragen und er verwaltete dieselbe mehrere Jahre mit ehrender Anerkennung von allen Seiten, bis ihn später der beinahe massenhafte Andrang von Schülern, welche bei ihm Unterricht suchten, sowie seine Anstellung als Mitdirector der Singakademie nöthigten, sie aufzugeben. Als Clavierspieler trat er in dieser Zeit, so viel mir bekannt, nur einmal öffentlich auf. Er debutirte mit Beethovens Es dur

Concert, war aber, was beim Gesange nicht vorkam, so ängstlich, daß er die Lust zu weiteren Versuchen verlor. Auch Friedrich Schneider, damals in Leipzig, wurde frühzeitig Anacker's Gönner und Freund, er gab ihm manchen trefflichen Wink im Theoretischen, und übertrug ihm, während der Composition des „Weltgerichts," seine Unterrichtsstunden. So stand ihm auch der reiche Musikalienschatz des Chefs der Firma Breitkopf und Härtel zu beliebiger Benutzung für seine Studien zu gebote. Jetzt war es demnach, wo zur Reife gedieh, was er bis dahin erstrebt hatte, wo sich zu bewußter Einsicht entwickelte, und feste Gestalt gewann, worauf seine Natur ihn früh hingewiesen hatte, und das endliche Resultat konnte kein anderes sein, als dies, daß er eine gefeierte Persönlichkeit wurde, der gesuchteste Lehrer in jener Zeit in Leipzig, und auch seine pecuniäre Stellung sich zu einer für solche Verhältnisse glänzenden gestaltete. Es gehörte zum guten Ton, bei ihm Unterricht zu haben, und die Schüler mußten lange Zeit vorher ihre Namen aufzeichnen lassen, um bei einer entstehenden Vacanz eintreten zu können.

Natürlich galt, als er nun schon gereift in Leipzig dastand, sein Hauptbestreben, dem früh erfaßten Ideal — Beethoven — Bahn zu brechen. Es ist bekannt und oft darauf hingewiesen worden, welche Schwierigkeiten man Beethoven damals machte, wie so außerordentlich langsam die große Mehrzahl zum Verständniß seiner Werke gelangte. Kaum glaublich aber wird es Jüngeren, welche jene Zeit nicht selbst durchlebten, oder durch mündliche Ueberlieferungen unterrichtet sind, erscheinen, wenn ich sage, daß es damals mit Beethoven nicht anders ging, wie gegenwärtig mit der „Zukunftsmusik." Insbesondere war es die spätere Richtung desselben, von der die Anhänger Mozart's nicht blos nichts wissen wollten, die sie im Gegentheil geradezu als eine durchaus verfehlte, zum Schaden der Tonkunst gereichende ansahen. Anacker fühlte sich deshalb um so mehr angespornt, aus allen Kräften für die Anerkennung seines Ideals zu wirken. Er erfaßte die Aufgabe mit Enthusiasmus und seine Energie setzte ihn in den Stand, das Ergriffene festzuhalten. Allerdings fehlte es bei seinem feurigen, beweg-

lichen, leichtaufgeregten Naturell nicht an Reibungen mancherlei Art und er entfremdete ſich dadurch verſchiedene Perſönlichkeiten. So G. W. Fink, der bekanntlich auch noch ſpäter ſich insbeſondere mit dem Beethoven der letzten Epoche, mit der neunten Symphonie, nicht befreunden konnte. Wie man aber damals überhaupt noch harmloſer war, ſo blieben die Kämpfe im Ganzen frei von perſönlicher Gehäſſigkeit und es kam nicht zu ſo entſchiedenem Bruche, wie jetzt der Fall iſt. So ſehr man damals ſtritt, in Bezug auf Parteiung waren jene Kämpfe nur ein kleines Vorſpiel zu dem, was die Gegenwart aufzeigt. Hierzu kam, daß die Preſſe im Ganzen nur noch ſehr wenig ſich daran betheiligte, ſehr verſchieden von unſerer Zeit, wo dieſelbe begierig alle jene nichtswürdigen Lügen und Verdächtigungen, die von Gegnern ausgeſtreut werden, aufgreift, um ihnen möglichſte Verbreitung im Publikum zu verſchaffen. Daß Anacker mit allen jenen Männern ſtets in freundlicher Beziehung geblieben iſt, dafür ſind die Empfehlungsbriefe, die er mir an Fink, Rochlitz u. A. gab, als ich die Univerſität bezog, ein Beweis. Auch an ergötzlichen Conflicten anderer Art hat es bei Anacker's Enthuſiasmus zu Zeiten nicht gefehlt. So erzählte er mir, habe er einſtmals bei der Aufführung einer Beethoven'ſchen Symphonie im Gewandhaus, um ſeinem Entzücken Luft zu machen, eine ihm ganz fremde, in ſeiner Nähe ſitzende Dame plötzlich umarmt, — ob auch geküßt, blieb mir unbekannt — zu nicht geringer Ueberraſchung derſelben und der in der Nähe befindlichen Perſonen.

Die Zeit war endlich herangekommen, wo die Rechte des Herzens ſich ernſtlicher geltend zu machen pflegen. Anacker wünſchte ſich zu verheirathen und nahm daher, um eine geſicherte Stellung ſich zu erwerben, eine Einladung als Cantor nach Freiberg an, — das ausdrückliche Prädicat eines Muſikdirectors wurde ihm ſpäter verliehen, — obſchon er in pecuniärer Beziehung auf dieſe Weiſe ſich ungünſtiger ſtellte. Auch in künſtleriſcher Beziehung that er damit zunächſt ebenfalls einen Rückſchritt. Er trat ab von einem glänzenden Schauplatz, um ſich einer beſcheideneren, ſtilleren Thätigkeit zu widmen. Dies, der offenbare Rückſchritt, iſt mindeſtens das, was dem Beobachter

zunächst bei dieser Wendung als Ansicht sich aufdrängen muß. Die Sache hat indeß noch eine andere Seite, deren Erwägung uns zu einer der oben erwähnten gegenüberstehenden Auffassung hinleiten wird. Ich erwähne dieselbe ausdrücklich und betone sie, da Aehnliches im Leben der Künstler sehr oft vorkommt und dadurch die Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung wird. Es ist dies die Abneigung derselben gegen Stellungen der bezeichneten Art und im Gegensatz hierzu ihre Vorliebe für größere Städte. Wie viele giebt es, die an kleineren Orten festgehalten, sich nach den Centralpunkten musikalischen Lebens fortwährend sehnen, theils des größeren Genusses wegen und der Anregung, die an solchen Orten geboten wird, theils, wie sie meinen, um mehr ihrem Compositionsberufe leben zu können. Ist doch auch Anacker nicht frei geblieben von dieser Sehnsucht, obschon er seinen späteren Beruf sich freiwillig gewählt hatte. Ganz im Gegensatz aber zu derartigen Wünschen muß ich auf den Werth solcher Stellungen, auf die Bedeutung derselben für den Geist und Charakter dessen, der sie inne hat, aufmerksam machen. Abgesehen davon, daß es würdiger und der Bestimmung des Menschen entsprechender ist, zu wirken, zu nützen, statt überwiegend nur zu genießen, abgesehen ferner davon, daß der Welt mehr gedient ist mit einer tüchtigen praktischen Wirksamkeit als mit einer Compositionsthätigkeit, die oftmals von sehr zweifelhaftem Werth ist, so kommt wesentlich der Unterschied in Betracht, der in der Thätigkeit selbst liegt. In einer größeren Stadt vertritt der einzelne Künstler in der Regel nur einen einseitigern Beruf, er ist Theil eines umfassenden Ganzen, wird getragen von diesem und schwimmt ruhig fort in dem allgemeinen Strome. An einem kleinen Orte ist er auf sich selbst gestellt, ist selbst Mittelpunkt und genöthigt, aus sich allein zu schöpfen. Hier erst ist die Gelegenheit gegeben, aus sich heraus zu entwickeln, was er besitzt, die Gelegenheit zu selbstständigem Wirken, hier ist die Schule des Lebens und ein Prüfstein der Kraft. Ich betrachte demnach die Sehnsucht nach dem Aufenthalt in größern Städten, wo sie nicht durch ganz unzweifelhaften Beruf gerechtfertigt wird, als eine Concession, die man der Schwäche, dem Behagen, auf Kosten

eines gediegeneren Lebensernstes, zu machen geneigt ist, und muß es in diesem Sinne als ein Glück für Anacker bezeichnen, daß seine Wünsche nicht in Erfüllung gingen, daß er seinen späteren Wohnort nicht mit einer größeren Stadt vertauschen konnte, hierbei noch absehend davon, daß er nach Jahren, unter gänzlich veränderten Verhältnissen, sich sehr enttäuscht gefunden haben würde. Denn auch das ist nicht zu vergessen, daß, soll einmal ein solcher Wechsel stattfinden, derselbe jedenfalls noch in jüngeren Jahren vor sich gehen muß, während das Umgekehrte, die Beschränkung auf eine kleinere Stadt in späteren Lebensjahren immer leichter ausführbar bleibt. Was Anacker betrifft, so war er allerdings in dem besondern Falle, wie er sich dankbarlichst der Förderung erinnerte, die ihm in Leipzig zu Theil geworden war, hier namentlich Freundschaftsbande geknüpft zu haben, so inniger Natur, daß sie nur der Tod lösen konnte. Aber auch er würde später sein geliebtes Leipzig sehr verändert gefunden und erfahren haben, daß man die Schroffheit, die er in seinem Auftreten allerdings zu Zeiten besaß, wohl damals an ihren Ort zu stellen wußte, später aber jedenfalls nicht mehr so bereitwillig wie früher ertragen hätte.

So verließ Anacker Leipzig nach fast zehnjährigem Aufenthalt. Noch bevor dies geschah, oder spätestens bald nach seiner Uebersiedelung nach Freiberg, hatte er einen seiner Lieblingspläne realisirt, mit Fr. Schneider zugleich und A. Wendt eine Reise nach Wien unternommen und Beethoven besucht. Anacker hat mir dies Zusammentreffen öfter erzählt, doch erinnere ich mich nur noch des Umstandes, daß Beethoven die Bitte seiner Gäste, ihnen vorzuspielen, nicht erfüllte, sondern mit Kopfschütteln das Pianoforte aus einer Ecke des Zimmers in die andere schob. Anacker rächte sich für den ihm auf diese Weise entzogenen Genuß, indem er beim Weggehen an Beethoven herantrat und ihm eine Locke abschnitt, die er dann in einem Ringe am Finger trug und stets als ein Heiligthum betrachtete.

Ein umfangreicher Wirkungskreis war ihm in Freiberg bereitet, und der Boden, den er betrat, im Ganzen nicht ungünstig. Er fand ein Publikum vor, durch Intelligenz

und ernſten Sinn ausgezeichnet, und zugleich durch das, was ſchon früher bezüglich der Pflege der Tonkunſt geſchehen war, nicht ganz unvorbereitet. Anacker hatte jeden Sonntag die in den Hauptkirchen abwechſelnd ſtattfindenden Kirchenmuſiken zu leiten. Bald, im Jahre 1823, gründete er eine Singakademie und veranſtaltete nun unter Mitwirkung derſelben theils öffentliche Concerte, theils auch Aufführungen in größeren geſchloſſenen Geſellſchaften. Er ſelbſt trat bei dieſen Gelegenheiten als Sänger und Clavierſpieler fortwährend öffentlich auf. Daneben war er viel beſchäftigt, theils durch Muſikſtunden im Seminar und Gymnaſium, theils durch Privatunterricht. Ueberall wurde ihm ein freundliches Entgegenkommen. Seine Leiſtungen waren nach allen Seiten hin ſo bedeutend, ſo hervorſtechend, daß es ihm leicht war, ſofort eine Stellung als vollgültige Autorität einzunehmen. Insbeſondere erfolgreich und günſtig geſtaltete ſich ſeine Wirkſamkeit, als im Jahre 1827 das Bergmuſikcorps, welches Freiberg wie die meiſten Bergbau treibenden Städte bis dahin zu feſtlichen und geſelligen Zwecken beſeſſen hatte, neu organiſirt und ſtehende Concerte errichtet wurden, die vierzehntägig ſtattfindend, auch im Sommer, obſchon dann mehr im blos unterhaltenden Charakter, fortgeſetzt wurden. Allerdings hatte er dieſes Orcheſter von der unterſten Stufe der Leiſtungsfähigkeit, auf der es bis dahin ſtand, erſt emporzubilden, damit es fähig werde, die höheren Aufgaben, welche er ihm ſpäter ſtellte, zu löſen. Er that dies aber mit ſo glücklichem Gelingen, daß ſpäter Aufführungen möglich wurden, welche zu den bedeutendſten Sachſens gehörten, d. h. die aller anderen Mittelſtädte überragten, und was Dresden und Leipzig betrifft, mit denen der Reſidenz zwar an Glanz der äußeren Mittel nicht entfernt verglichen werden konnten, dem Sinne und Geiſt nach aber damals die letztern oft hinter ſich ließen, ſo daß ſie nur von den Leipziger Abonnementconcerten, nach deren Vorbild überhaupt dieſe Concerte eingerichtet waren, übertroffen wurden. In dieſer allſeitig förderlichen Thätigkeit nun fand Anacker ſeinen Höhepunkt. Faſt alle die großen Werke des letzten Jahrhunderts von Sebaſtian Bach und Händel an bis auf Mendelsſohn wurden auf dieſe Weiſe zu Gehör gebracht,

und es ist wiederholt vorgekommen, daß bedeutende Erscheinungen hier früher Berücksichtigung fanden, als in Dresden. Trat doch öfter der Fall ein, daß man von dort bei Anacker Stimmen lieh, weil dieser sie längst besaß, während man in Dresden noch nicht daran gedacht hatte. So hörte ich unter Anacker's Leitung schon zu Anfang der dreißiger Jahre das Scherzo und Adagio der 9. Symphonie (weiter getraute sich Anacker damals noch nicht zu gehen), zu einer Zeit demnach, wo man im übrigen Deutschland von diesem Werke noch außerordentlich wenig wußte. Daß Beethoven bei diesen Aufführungen im Vordergrund stand, muß nach dem bereits gesagten natürlich erscheinen. Fast sämmtliche Orchesterwerke desselben, — auch die Egmontmusik, — waren stehende Nummern der Programme, und bei anderen Gelegenheiten wurden auch die Sonaten und Quartette, die Lieder, die kirchlichen Werke zu Gehör gebracht. Aber auch die anderen, insbesondere die älteren Meister, durften sich nicht über Vernachlässigung beklagen. Sämmtliche Werke der Instrumentalmusik, Händel's Oratorien, Bach's „Ein' feste Burg," Haydn's Oratorien, Mendelsohn's „Paulus," u. s. w., eine Menge leichter ausführbarer Compositionen zweiten Ranges, kamen wiederholt zur Aufführung, und es wurde auf diese Weise ein Reichthum von Kunstgenüssen entwickelt, wie ihn wenige Städte aufweisen konnten. Ich frage mich selbst, ob ich nicht jenes Kunststreben in einer Zeit, wo das Alles für mich neu war, in zu günstigem Lichte erblicke; aber die Thatsachen bleiben stehen und ein Irrthum ist demnach nicht möglich. Was specieller Anacker's Leistungen in allen diesen Beziehungen betrifft, so mußte sich, wie seine Persönlichkeit überhaupt einen begeisternden Einfluß ausübte, dieser Einfluß zunächst auf sein Orchester, sowie überhaupt auf die unter seiner Leitung thätigen Kräfte erstrecken. Bei der Beschränktheit der Mittel, welche ihm zu Gebote standen, war freilich eine höhere technische Vollendung nirgends zu erreichen. Was jedoch hier fehlte, wurde bei Anacker's lebendigem Naturell ersetzt durch Feuer und Schwung, und bei seiner Intelligenz, bei seinem hervorragenden Verständniß, durch Geist und Feinheit der Auffassung. Ein Glanzpunkt für alle diese Aufführungen

waren Anacker's eigene Leistungen als Sänger und Clavierspieler. Er war in dieser Beziehung sehr bedeutend, insbesondere als Sänger. Nach dieser Seite hin erscheint er mir noch jetzt so vortrefflich, daß ich wenige den seinigen ebenbürtige Leistungen aus neuerer Zeit zu nennen weiß. Eigentliche Virtuosität als Sänger zwar besaß er nicht, es war auch weniger wohl die streng schulmäßige Ausbildung: hervorstechend nach dieser Seite hin erscheint namentlich seine überaus deutliche, ausgezeichnete Textaussprache. Es war die Macht seiner Persönlichkeit, die in seinem Vortrage in die Wagschaale fiel. Was so oft bei dem Gesange vermißt wird, daß die Persönlichkeit des Sängers nicht als eine der Composition entsprechende gleichbedeutende erscheint, war hier in hohem Grade der Fall. Das Publikum ist in der Regel befriedigt durch sinnlichen Wohlklang der Stimme; der tiefer blickende aber hört sofort heraus, daß dem Sänger nicht eine gleiche ideale Macht inwohnt, im Gegentheil, daß nur eine überaus große Eitelkeit, zu Zeiten wohl auch eine gewisse Gehässigkeit der Inhalt ist, der ihn erfüllt. Anacker's tiefe Empfindung, die Aufrichtigkeit und der Ernst seiner Gesinnung, die Energie der Wahrheit, die jede bedeutendere Persönlichkeit beseelt, gaben sich in seinem Gesange kund. Das Religiöse, überhaupt tief Ernste, zeigte sich hauptsächlich als seine Sphäre, und im Gegensatz hierzu das Gebiet der heiteren Laune und einer glücklichen Komik. So war es eine Pracht, Beethoven's „Geistliche Lieder" von ihm zu hören, die große Arie des „Paulus" aus Mendelsohn's Oratorium und Aehnliches. Oft sang er Göthe-Zelter's „Füllest wieder Busch und Thal," die „Nächtliche Heerschau" von Zedlitz und Neukomm, Schiller's „Handschuh" von Zelter, Beethoven's Liederkreis „An die ferne Geliebte" (transponirt) und Aehnliches, so wie im Gegensatz hierzu die komischen Partieen aus „Figaro's Hochzeit" u. s. w. Zu rein weltlichen Sachen fehlte ihm die volle Sinnlichkeit des Stimmklanges sowohl, als auch, was damit in engster Verbindung steht, — der Gesinnung. Auch als Clavierspieler war von ihm sehr Gutes zu sagen, besonders im Vortrage der Beethoven'schen Pianofortewerke, die ich selten mit so feinem

Verständniß gehört habe. Virtuosität im neuesten Sinne besaß er natürlich noch nicht, sein Ton war klein und darum sein Spiel nicht großartig. Aber er war durchaus nicht Naturalist, wie so viele in seiner Stellung, im Gegentheil, er hatte die Anfänge der neueren Virtuosität mit durchlebt und die Schule von Hummel und Moscheles gründlich studirt. Deshalb war er auch ein Clavierlehrer, wie es wenige in seiner Stellung damals gab, vertraut mit den neueren Forderungen und zu sorgfältigeren technischen Studien hinleitend. Dazu hatte er allerdings in seinen Kreisen, wo es nur selten Virtuosen zu bilden gab, weniger Gelegenheit. Wenn ihm aber schon eine brillantere Technik entgegen gebracht wurde, wie es bei mir der Fall war, als ich bei ihm Unterricht erhielt, ging er auch sofort darauf ein, so daß er z. B. mich selbst in kurzer Zeit dahin brachte, die Concerte von Beethoven und Ries, Werke von Hummel und Moscheles u. s. w. öffentlich zu spielen. Gewöhnlich sah er bei Privatschülern, insbesondere wo sein Wirken unter minder günstigen Verhältnissen nur ein beschränktes sein konnte, — damit ein dauernder Gewinn und mindestens Etwas möglichst vollständig erreicht werde, — auf Erweckung des inneren Verständnisses, auf Bildung des Geschmacks und stellte die Technik in zweite Linie. — Dann aber war auch sein Einfluß ein wahrhaft segensreicher, so erhebend und begeisternd, wie dies in ähnlicher Weise nur selten vorzukommen pflegt.

Es konnte nicht fehlen, daß ein solcher Wirkungskreis auch auf Anacker's schaffende Thätigkeit von Einfluß sein mußte. Noch bevor er Leipzig verließ, hatte er zwei Hefte Lieder (bei Peters) herausgegeben, über die sich Fr. Rochlitz günstig aussprach, und in denen seine spätere Richtung schon deutlich ausgeprägt ist: geschmackvolle Textwahl, doch mit einer nicht ganz zulässigen Berücksichtigung didaktischer Elemente, gute Auffassung verbunden mit trefflicher Declamation bei im Ganzen geringerem Schwunge der Phantasie. Als — ich glaube im Jahre 1827 — die Huldigung des Königs Anton in Freiberg stattfand, waren zu dem Zwecke einer Bergparade bei Fackelschein russische Hörner — Instrumente von einem Charakter, der dem bezeichneten Zwecke in der That in merkwürdig schlagender

Weiſe entſpricht — angeſchafft worden, und Anacker componirte dafür zwölf Märſche, welche große Beliebtheit erlangten. Seine erſte bedeutendere Compoſition jedoch, zugleich das Hauptwerk ſeines Lebens, war ſein allgemein bekannt gewordener „Bergmannsgruß“ nach der Dichtung von M. Döring, den er im Winterhalbjahre 1831—32 componirte. Dies Werk gewann, erſt in unmittelbarer Nähe und dann in immer weiteren Kreiſen, ſo großen Beifall, namentlich bei Dilettanten und an kleineren Orten, denen es ſich durch leichte Ausführbarkeit beſonders empfiehlt, daß es bis herab auf die Gegenwart noch fortwährend Aufführungen erlebt hat, während die übrigen größeren Compoſitionen Anacker's ſchon mehr oder weniger der Vergeſſenheit anheim gefallen ſind. In dieſelbe Zeit gehört auch eine Concertcantate „Lebensunbeſtand und Lebensblume“, nach Dichtungen von Jacobi und Herder, die Anacker hier vereinigte. Dieſe Compoſition iſt ebenfalls gedruckt, ohne jedoch eine große Verbreitung gefunden zu haben. Die Erfolge des „Bergmannsgruß“ hatten auch die Aufmerkſamkeit des ſächſiſchen Hofes auf Anacker gelenkt, und ſo kam er dazu, ein Singſpiel, deſſen Sujet der ſächſiſchen Geſchichte entnommen iſt, ebenfalls nach der Dichtung von Döring, zu componiren und bei einer feſtlichen Gelegenheit in Dresden aufzuführen. Unter ſeinen kleinern Werken verdient ein Concertſtück „Der Wanderer und die Frühlingslüfte,“ Fr. Schneider gewidmet, für einen Solobaß und gemiſchten Chor, Erwähnung. Ebenfalls der erſten Hälfte der dreißiger Jahre angehörig iſt eine Ouverture zu „Götz von Berlichingen,“ die wie „Bergmannsgruß“ im Leipziger Gewandhausconcert aufgeführt wurde, indeß aber ziemlich ſpurlos vorüberging, während „Bergmannsgruß“ bei ſeiner erſten Aufführung in Leipzig, bei der ich zugegen war, ſehr beifällig aufgenommen wurde. — Der Umſtand, daß es an leicht ausführbaren Kirchenmuſiken, die nicht im höchſten Grade trivial genannt werden müſſen, fehlte, lenkte Anacker's Blicke zeitig auch auf dies Gebiet. Er ließ es ſich deshalb angelegen ſein, dafür zu ſorgen, ſo daß auch aus dieſer Sphäre einiges Bemerkenswerthe anzuführen iſt. Insbeſondere erinnere ich mich eines „Vaterunſers“

für Chor und Orchester, dem, wenn ich nicht irre, der Mahlmann'sche Text zu Grunde liegt. Eine im Druck erschienene Kirchencantate „Das Licht des Glaubens," welche Köhler erwähnt, kenne ich nicht. Eine Hymne für Männerchor mit Orchester, die jedoch nicht gedruckt ist, soll nach Anacker's eigener Versicherung nächst dem „Bergmannsgruß" das Beliebteste von ihm sein, da sie vielfach abschriftlich versendet wurde. Außer dem eben genannten Hauptwerk halte ich seine Lieder mit Pianoforte für das Bedeutendste, was er gegeben hat. Mehrere Hefte derselben sind bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen, wie überhaupt die Mehrzahl seiner Compositionen durch diese Handlung veröffentlicht wurde.

Betrachten wir dem eben Dargestellten gemäß Anacker's Bedeutung als Tonsetzer, so ist zunächst das Eine bemerkenswerth, daß er, so hoch er Beethoven verehrte, ihm als Componist geistig nicht nahe steht. Um Beethoven in seinem Schaffen näher zu kommen, fehlte ihm die höhere Begabung, vor allem der Schwung und der Reichthum der Phantasie. Anacker war überhaupt, so bedeutend und selbstständig er in seinem praktischen Wirken erscheint, keine Persönlichkeit, die frei und unabhängig im Innern, ganz auf sich selbst gestellt, nur sich selbst und ihre eigenste Empfindungsweise ausspricht. Er ist überwiegend einfach, natürlich und ungesucht, darum aber auch weit entfernt von Originalität. Hierzu kommt, daß das Liedmäßige bei ihm stets überwiegt, auch in größeren Compositionen für Chor und Orchester, und also schon die äußere Form ihn zur Einfachheit nöthigt. Ueber das Nächstliegende ist er selten hinausgegangen, zum Theil wohl auch in Rücksicht auf die Kräfte, welche ihm zu Gebote standen. Gewährt uns demnach Anacker vielfach — als Mensch, und in seiner praktischen Wirksamkeit — die Anschauung einer alten großen Künstlernatur, so war dabei doch die passive Genialität überwiegend. Nicht so gleichmäßig, d. h. in gleichem Grade und gleichbedeutend, vereinigten sich die verschiedenen geistigen Elemente in ihm, daß volle Harmonie der Kräfte die Folge gewesen wäre. Daß dies der Fall war, dafür lagen die Ursachen theils in der Eigenthümlichkeit des sächsischen Charakters überhaupt,

theils und hauptsächlich in seiner Natur als Sohn des Gebirgs, in seinen früheren Lebensverhältnissen und einem diesen entsprechenden Bildungsgange. Es erscheinen demnach die Eigenschaften des Charakters überwiegend, zugleich in Verbindung mit einem klaren Verstande, während, wie so eben schon bemerkt, die Phantasie zurücktrat. Dies hatte zur Folge, daß er, der auf der einen Seite seltenen und hohen künstlerischen Schwung besaß, doch auf der anderen Seite von einer gewissen Hausbackenheit, die dem freien Fluge oftmals hindernd und lähmend entgegentrat, sich nicht ganz befreien konnte. Der geistige Ausdruck ist gesund und treuherzig, innig und gemüthvoll, zu Zeiten wohl auch etwas sentimental; aber es fehlt die Tiefe und der Horizont ist ein beschränkter. Im „Bergmannsgruß" hat er durch die bezeichneten Eigenschaften die locale Färbung trefflich wiederzugeben verstanden; wo aber der Gegenstand anderen Ausdruck verlangt, bleibt zu wünschen übrig. Nach Seite der Tonmalerei im „Bergmannsgruß" erinnert Anacker an Haydn. Diesem erscheint er überhaupt am verwandtesten und das Hauptmotiv des Marsches in dem eben genannten Werke ist in der That dem Andante einer früheren Haydn'schen Symphonie in C dur, die jetzt im vierhändigen Arrangement von Burchard erschienen ist, entnommen. Daß er für die reine Instrumentalmusik keine bemerkenswerthe Befähigung besaß, bedarf nach dem Gesagten kaum noch einer Bemerkung. Ein paar Hefte mit Pianofortestücken sind, so weit ich mich derselben erinnere, nicht sehr bedeutend. Dasselbe gilt von seiner Ouvertüre zu „Götz von Berlichingen," die überwiegend gemacht erscheint. Als hervorstechend bezeichnete ich schon vorhin seine Lieder, und hier sind es namentlich die Goethe'schen Gesellschaftslieder, die ich glaube zum Theil als ganz vortrefflich bezeichnen zu dürfen. Hier ist es, wo die Gesundheit des ganzen Menschen, die Tüchtigkeit der Natur die Grundlage bildet, wo es weniger auf eine interessante, eigenthümliche Subjectivität ankommt, als vielmehr darauf, die Gesammtstimmung zu treffen. Auch einige seiner ernsten Lieder sind bemerkenswerth. In allen vorwaltend ist das declamatorische Element. Diese Eigenthümlichkeit freilich bezeichnet zwar einen Vorzug, zugleich aber auch einen

Mangel: einen Vorzug, bezüglich der klaren verständigen Auffassung gegenüber den Faseleien in der Singstimme, wie sie Componisten lieben, die keine Vorstellung von den Anforderungen an eine correcte Textbehandlung haben; einen Mangel, da das declamatorische Element allein im Gesange nicht mehr ist, als die verständige Grundlage, das Knochengerüst des Organismus, das erst durch die Wellenlinien der Schönheit ergänzt werden muß. Der Musiker ist schöpferisch vorzugsweise durch die Melodie; sobald er sich überwiegend auf Declamation beschränkt, ist er der schwächere, ist er vom Dichter abhängig und diesem untergeordnet, ganz im Gegensatz zum Wagner'schen Princip, wo der Musiker dem Dichter als gleichbedeutend, gleichproductiv gegenübertritt, und bei aller Strenge der Declamation zugleich den genialen Schwung der Melodie besitzt, nur daß dieselbe nicht mehr auf Kosten des Dichters und unabhängig von demselben sich geltend macht, sondern in Einheit mit den Worten desselben erfunden ist. Hier ist demnach die Declamation immer nur eine Seite des größeren Ganzen, während sie dort als der einzige Factor des musikalischen Schaffens erscheint. Ein solches Verfahren aber hält das Kunstwerk innerhalb der Verstandesgrenzen fest, während gerade die Ueberschreitung derselben erst den Eingang in das Reich der Schönheit eröffnet. In den besten seiner Lieder ist dies Anacker auch zum Theil gelungen, und in einzelnen derselben, auf die ich hierdurch die Aufmerksamkeit hinlenken möchte, — so in „Ergo bibamus," „Bundeslied," „Offene Tafel," — macht sich ein heiterer Schwung auf das glücklichste geltend. Als ein anderer Mangel der ernsten Lieder Anacker's erscheint die öftere Wahl didaktischer, wohl gar moralisirender Texte. Es hing dies mit seiner Geistesrichtung eng zusammen, und seine Umgebung trug dazu bei, ihn statt davon abzubringen, darin zu bestärken. Ueberhaupt wirkte diese Umgebung zumeist nicht günstig auf ihn, indem sie geneigt war, Alles und Jedes zu billigen und ihn auf diese Weise in seinen Mängeln festhielt. Viele Künstler in einer der Anacker'schen ähnlichen Stellung befinden sich in derselben Lage, und dieser Umstand hat daher ebenfalls allgemeine Bedeutung. Die nähere Umgebung schließt sie ab von der

Außenwelt und entzieht ihnen hierdurch das, was zu ihrem wahren Heil, zu ihrer künstlerischen Weiterentwickelung dienen könnte. Es kommt dies auch in größeren Städten vor, aber hier ist die scharfe Luft der Oeffentlichkeit so durchdringend, daß ein unausgesetztes Beharren in solcher Abgeschlossenheit nicht möglich ist. Bald tritt hier der einseitigen Vergötterung ein Verhalten gegenüber, welches der Uebertreibung durch den Gegensatz die Spitze abbricht. An kleinen Orten läßt sich eine hervorragende Persönlichkeit leichter täuschen über das strengere Urtheil der größeren Gesammtheit, etwaige Opposition wird nur als Gehässigkeit betrachtet, und es geschieht dann nur zu oft, daß sich ein Mann, weil er in seiner Umgebung tonangebend ist, in einer gewissen Einseitigkeit verhärtet und an Selbstkritik verliert. So war auch die Beschränkung auf das einfache, nicht durchcomponirte Lied und der Vortrag einer Unzahl von Versen auf eine einzige Melodie eine üble Angewohnheit, der sich Anacker später hingab. — In mancher Beziehung, so namentlich als Liedercomponist, aber auch nach mehreren anderen Seiten hin, möchte ich Anacker mit Zelter vergleichen, nur daß dabei die große Verschiedenheit beider Männer nicht zu übersehen ist. Gemeinschaftlich war ihnen die Gesundheit und natürliche Tüchtigkeit, gemeinschaftlich auch das überwiegend Verständige, Einfache und Ungesuchte in ihren Compositionen bei geringem Schwunge der Phantasie, gemeinschaftlich die Neigung für das Populäre, Volksmäßige, gemeinschaftlich auch jenes schon einmal erwähnte etwas hausbackene Wesen, was beide nicht ganz überwinden konnten. Zelter aber gefiel sich, unterstützt durch seinen schlagenden Witz, in einer gewissen Derbheit, die zu Zeiten wohl gar den Charakter der Ungeschliffenheit annehmen konnte, während Anacker ein zart empfindender, fein gebildeter Mann war. Allerdings rühmt Goethe auch Zelter's Zartheit, die demselben in der That auch innerlich eigen war. Goethe aber besaß nur so viel Verständniß für das Wesen der Musik, daß er sich gerade nur eine solche Natur, wie die Zelter's, zurechtlegen konnte. Was er für eine besondere Eigenthümlichkeit desselben hielt, diese Innerlichkeit und Zartheit, ist das Kennzeichen jedes ächten Musikers.

Ueberhaupt darf ich bei dieser Parallele nicht unerwähnt lassen, daß ich Anacker höher stelle als Zelter. Der Letztere lebte insofern in glücklicheren Verhältnissen, als ihm bei weitem reichere Anregungen, sowohl in Berlin, als auch durch die Freundschaft mit Goethe, zu Gebote standen. Er hat unter diesen Verhältnissen, mindestens als Componist, nicht geleistet, was er hätte leisten können, er hat seine Phantasie nicht entsprechend dadurch befruchtet und gesteigert. Anacker hatte mit den niederdrückenden Einflüssen der kleineren Stadt zu kämpfen. Diese entzogen ihm, was er vorzugsweise bedurft hätte, Nahrung für seine Phantasie, und es ist rühmenswerth, daß er unter solchen Umständen doch lange Zeit sich möglichst frisch zu erhalten wußte.

So vergingen die Jahre in einer zwar angestrengten, aber auch erfreulichen, gern und dankbar anerkannten Thätigkeit. Anacker erfrischte sich durch zahlreiche Ferienreisen, in denen er auch wiederholt sein geliebtes Leipzig besuchte. Vorzugsweise anregend und denkwürdig war für ihn, als er bei einer solchen Gelegenheit Mendelssohn's Bekanntschaft machte. Das Zusammentreffen mit diesem hatte einen großen Eindruck bei ihm zurückgelassen, und ich war Zeuge des Enthusiasmus, mit dem er sich darüber aussprach.

Später freilich stellten sich auch einige Schattenseiten in Bezug auf seine Wirksamkeit heraus. Es war zunächst die unleugbare Bevorzugung der Werke Beethoven's, welche Anstoß gab. Eine Zeitlang wollte die kleine Mißstimmung, welche auf diese Weise entstand, nicht viel sagen. Kaum daß man sich die Unzufriedenheit gestand. Anacker's Leistungen waren so bedeutend, der musikalische Aufschwung, den er seiner Vaterstadt gebracht hatte, contrastirte in so hohem Grade gegen alles Frühere, daß er die widerstrebenden Elemente schon dadurch im Zaume hielt. Später aber stellte sich eine dauerndere Unzufriedenheit ein, eine gewisse Opposition machte sich geltend, die Anacker nicht verborgen bleiben konnte und auch seine Zufriedenheit minderte. Einige verlangten neuere Werke, die Anacker sehr vernachlässigte, Andere wollten auch den Unterhaltungszwecken Rechnung getragen wissen, hier tadelte man die öftere

Wiederholung besonders bevorzugter Werke, dort rügte man Anacker's Härte und Schroffheit. Natürlich kam es dabei nicht zu so bedauerlichen Conflicten, wie solche an manchen anderen kleineren Orten zwischen Künstlern und Publikum stattgefunden haben. Man wußte stets zu schätzen und hoch zu halten, was man an Anacker besaß und ließ ihm auch von Seite der Gegner volle Gerechtigkeit widerfahren. Aber es geschah doch, daß bei Vielen eine gewisse Theilnahmlosigkeit sich einstellte, und ein Theil des Publikums der classischen Musik völlig überdrüssig wurde, insbesondere der Beethoven'schen Werke, die von Einigen förmlich gehaßt wurden.

Es wäre leicht gewesen, eine Vermittlung anzubahnen, wenn Anacker nur einigermaßen zur Nachgiebigkeit sich hätte entschließen wollen. Dazu aber war er nichts weniger als geneigt. Er machte durchaus kein Hehl aus seinen Ansichten über Kunst und Künstler, suchte im Gegentheil seine Grundsätze im Widerstreit gegen das Publikum unbedingt und ohne alle Modification aufrecht zu erhalten. Mit Beethoven aber war für ihn die Entwickelung der Tonkunst abgeschlossen. Es ging ihm hier wie so Vielen: er, der früher so heldenmüthig für den Fortschritt gekämpft hatte, wurde der ärgste musikalische Reactionär, weil er diesen Fortschritt an einem willkürlich fixirten Punkte aufhalten wollte. Im Allgemeinen waren für ihn die Wiener Meister der Höhepunkt. Die Consequenzen Beethoven's jedoch, dessen hochberechtigte Nachfolger ignorirte er gänzlich. Fast eben so ablehnend verhielt er sich gegen die ältere Zeit. Näher noch stand ihm Händel, ferner Seb. Bach, den er freilich in der Zeit seiner Entwickelung, da damals die Hauptwerke desselben noch nicht edirt waren, nicht in dem Umfange und der Größe kennen zu lernen Gelegenheit hatte, wie dies dem jetzt Studirenden möglich ist. Gegen neuere Meister aber war er, wie gesagt, höchst exclusiv. C. M. v. Weber's Werke haßte er, und Marschner, Löwe u. A. durften ihm ebenfalls nicht nahe kommen. Natürlich daß er Jüngere, Schumann u. A. noch weniger anerkannte, und nur momentan sich gefallen ließ, wenn man ihm zu Leibe ging, wie dies meinerseits später öfter, allerdings auch in tadelnswerther

Schroffheit geschah. Mendelssohn war unter den Letzteren der Einzige, zu dem er sich hingezogen fühlte, so daß er auch bald nach Erscheinen des „Paulus" eine große Aufführung dieses Werkes veranstaltete. Aber auch gegen Mendelssohn schien später wieder seine Theilnahme einigermaßen zu erkalten. War doch seine Abneigung gegen die Gegenwart so groß, daß er öfter Geringere schätzte, während er die wahrhaft Hochstehenden verkannte.

Anacker zog sich nun etwas zurück. Hierzu kam, daß er anfing älter zu werden, und bei seinem leichtaufgeregten, reizbaren Naturell der früheren fast unausgesetzten Spannung eine anfangs freilich kaum bemerkbare Erschlaffung zu folgen begann. Im Freundeskreise, in seiner Familie, im Umgange mit gebildeten Frauen suchte und fand er Erholung, Entschädigung für diese oder jene kleine Widerwärtigkeit, die ihm begegnet war. Man muß dies natürlich finden und entschuldigen, obschon auf der andern Seite nicht verschwiegen werden kann, daß, was an äußerer Ruhe und Bequemlichkeit auf diese Weise gewonnen wird, dadurch für die innere Weiterentwicklung verloren geht. Der allein, der dem Kampfe nicht aus dem Wege geht, kann hoffen, als Sieger hervorzugehen. Im strengsten Sinne ist eine Himmelfahrt nicht möglich ohne vorausgegangene Höllenfahrt. Nur dem, der im Ringen nach dem höheren Ziele das Härteste erfahren hat, winkt die Krone des Lebens, und der steht nicht festgegründet, der nicht vollständig in Zweifel gezogen war. Insbesondere haben Frauen, so sehr sie von dem wohlthätigsten Einfluß sein können auf den Künstler, ihm eine Zuflucht bereitend aus den Stürmen des Lebens, doch auch den Untergang mancher großen Natur, die sie verweichlichten und verhätschelten, deren große kühne Züge sie zur Kleinlichkeit und Empfindelei umbildeten, auf ihrem Gewissen.

So war Anacker's Zurückgezogenheit allerdings eine Flucht vor der Wirklichkeit. Unbedingt durchdringen mit seinen Ansichten konnte er nicht, in Folge der Einseitigkeit derselben. Der richtige Weg würde darin bestanden haben, sich durch Abstreifung der Letzteren auf einen bleibenden Höhepunkt emporzuarbeiten.

Von Wichtigkeit bei der Beurtheilung dieser Verhält-

niſſe iſt allerdings auch der Charakter gerade der Stadt, in der er lebte. Sie gehört zu den intelligenteſten Sachſens und es iſt hier im Ganzen eine Tüchtigkeit der Geſinnung anzutreffen, wie man ſie nicht häufig findet. Aber ihre hervorſtechendſte Phyſiognomie iſt doch vorzugsweiſe eine ſehr ernſte und die Geſammtrichtung mehr eine praktiſche. Bedeutende künſtleriſche Traditionen beſaß ſie nicht, und ſo war das Publikum doch nicht eigentlich reif für das Verſtändniß einer ſo durchaus künſtleriſchen Natur, wie die Anacker's war. Iſt ja das deutſche Volk, ſo gewaltig ſeine Leiſtungen ſind, und ſo eminent die Anlagen für Kunſt, im Ganzen doch nicht in dem Sinne eine künſtleriſch geſinnte Nation, wie dies von den alten Griechen und den Italienern geſagt werden muß; dies mindeſtens noch zur Zeit und für ſo lange, als nicht die Kunſt integrirender Beſtandtheil der allgemeinen Bildung geworden und als ſolcher öffentlich anerkannt iſt. Beſonders einzelne Städte weiſen künſtleriſche Einwirkungen beharrlich ab, während andere, wie z. B. Leipzig, nach dieſer Seite hin und in Bezug auf Muſik faſt einzig in der Welt daſtehen. Man mißverſteht demnach die Künſtlernatur, dieſes leicht aufgeregte Weſen mit ſeinem ſchnell wechſelnden Ausdruck, der im nächſten Augenblick ſchon ein anderer ſein kann, während das rein bürgerliche Individuum, aus gröberem Stoff gebildet, eine ruhige Gleichmäßigkeit der Gefühle als das einzig rechte und normale anſieht. Auf dieſe Weiſe aber iſt man noch nicht allgemein zu der Einſicht gelangt, daß dem Künſtler unbedingt Einiges nachgeſehen werden muß, daß er nicht genommen werden kann, wie Gevatter Schneider und Handſchuhmacher. Natürlich giebt es eine Grenze, wo die Nachſicht aufhören muß, und es iſt ſelbſtverſtändlich, daß mit dem Geſagten nicht ein Freibrief für Unordnungen aller Art, Vernachläſſigung aller Rückſichten, gegeben ſein ſoll. Geſagt ſoll damit lediglich ſein, daß das Publikum, ſtatt die Entwicklung des Künſtlers zu unterſtützen, dieſe häufig hemmt. In dieſem Sinne war auch in Bezug auf Anacker das Publikum durchaus nicht ohne Schuld und die Wahrheit jedenfalls eine zwiſchen beiden Parteien getheilte.

Wie ich dieſe Verhältniſſe dargeſtellt habe, liegt darin

zugleich auch eine große Lehre für Viele. Anacker hatte weniger die vorgefundenen Keime benutzt und zu weiterer naturgemäßer Entfaltung gebracht, er hatte mehr nur dem Publikum alles octroyirt, mehr nur seinen Kopf durchgesetzt, und darum eigentlich nichts fest gegründet. Alle Dirigenten, alle Concertinstitute müssen ähnliche Erfahrungen machen, sobald sie die nöthige Umsicht hintansetzen, und nur ihre Privatliebhabereien zur Geltung bringen wollen, sobald sie einen besonders geliebten Meister bevorzugen und ihn dadurch bei allen Unbefangenen verhaßt machen, auch bei denen, die sonst mit dem größten Interesse die Werke desselben angehört hätten. Ist doch von Leipzig in Bezug auf Mendelssohn etwas Aehnliches zu sagen. Der Zauber einer künstlerischen Persönlichkeit kann für längere Zeit eine derartige Bevormundung des Publikums erträglich machen. Sie ist zugleich unbedingt nothwendig, wenn dasselbe wirklich gefördert werden soll. Aber anderseits soll der, welcher an der Spitze steht, zugleich Entsagung und Selbstbeschränkung genug besitzen, um die Grenzlinie, die hier eingehalten werden muß, nicht zu überschreiten. Das versäumen hervorragende Naturen nur zu oft, und wirken dadurch abstoßend.

Es ist nothwendig, jetzt noch die Betrachtung nach anderen Seiten zu wenden, um das Bild, welches ich zeichne, zu vollenden und zum Abschluß zu bringen.

Der trefflichen allgemeinen Bildung Anacker's habe ich schon oben gedacht, und es ist hier der Ort, noch etwas näher darauf einzugehen. Es war dieselbe für jene Zeit, wo die Musiker meist nur ganz ausschließlich auf ihre Kunst beschränkt waren, eine ganz vorzügliche. Namentlich war sein Interesse für Poesie ein mehr als blos zufälliges und untergeordnetes. Da seine Entwicklung in die Epoche unmittelbar nach der Restauration fiel, so ist es vorzugsweise Jean Paul gewesen, mit dem er sich beschäftigt hatte, so sehr, daß er eine Zeitlang ganz in demselben aufgegangen war. Jean Paul wurde gerade damals von dem Publikum vorzugsweise gelesen; hierzu kommt noch jene specielle Wahlverwandtschaft, welche Anacker zu dem Beethoven verwandten Genius, zu dem Humoristen hinzog. An Goethe waren es, so viel ich weiß, nur einzelne

Seiten, welche ihm zum Verständniß gekommen waren. Was der Philister sehr irrthümlich an diesem als Unsittlichkeit bezeichnet, mochte auch ihn abstoßen. Daß er den Lyriker hoch verehrte, geht aus seinen zahlreichen Compositionen Goethe'scher Texte hervor. Anacker hatte aus sich gemacht, was er konnte, und von allem Wissenswerthen, was in sein Bereich fiel, Notiz genommen. Nur Eines blieb zu wünschen übrig, und dies Eine bietet gerade den Schlüssel zu abschließender Erfassung seiner Erscheinung, erklärt, wie neben so vielem Hervorragenden, neben der in Wahrheit vorhandenen Genialität, jene schon berührte philisterhafte Seite sich nicht ganz hatte beseitigen lassen: Anacker besaß keine classische Bildung. Dies ist ein Umstand von viel tieferer Bedeutung, als es zunächst scheint, und ich accentuire denselben hier, weil er geeignet ist, viel zur Orientirung über noch gegenwärtig nicht vollständig erledigte Fragen beizutragen. Aus dieser großen Verschiedenheit der Bildung, daraus, daß fast Jeder bei seiner Entwicklung unter andern Einflüssen gestanden hat, erklärt sich nicht blos die große Mannigfaltigkeit der Ansichten auf musikalischem Gebiet, das tadelnswerthe Durcheinander derselben, das sich noch immer nicht ganz hat beseitigen lassen, es erklärt sich daraus die Verschiedenheit der gesammten Anschauungs- und Gefühlsweise überhaupt. Werden bei einem dem Anacker'schen verwandten oder gleichen Bildungsgange die Blicke vorzugsweise nur immer auf das Nächstliegende, Praktische gerichtet, so verengt sich der Horizont, und eine gewisse Hausbackenheit ist eine unausbleibliche Folge; wir sehen dies in allen den Kreisen, wo classische Bildung fehlt. Nur ein hervorstechendes Talent vermag in solchen Fällen darüber hinaus zu heben und von diesen Mängeln zu befreien. Das Eigenthümliche der classischen Bildung dagegen ist jene Freiheit, welche gewonnen wird, wenn man sich hinaus wagt auf das hohe Meer, ohne schon das Ziel zu kennen und unbekümmert um dasselbe; jener Schwung, jene Spannkraft, welche daraus entspringt, daß man sich einer größeren Entwicklung überläßt, ohne sogleich nach den praktischen Resultaten zu fragen. Manche Mängel unserer Musiker in ihrer Gesammtheit erklären sich in der That überwiegend aus diesem Umstand,

und es ist bedeutsam, daß gerade die Ausgezeichnetsten meist diese andere fehlende Seite besessen haben. Die deutsche namentlich musikalische Innerlichkeit ist für sich allein nicht ausreichend, um einen harmonisch entwickelten Menschen hinzustellen; sie bedarf der Ergänzung und Erweiterung durch die entgegengesetzte Eigenthümlichkeit der Alten.

Es ist in diesem Zusammenhange auch noch an Anacker's religiöse Anschauungsweise zu erinnern, die ich ebenfalls als einen Mangel bezeichnen muß, obschon ich weiß, daß darin nur Diejenigen mit mir übereinstimmen können, die zu geistiger Freiheit wirklich durchgedrungen sind. Anacker war nach religiöser Seite hin sehr befangen. Er hielt viel auf Religion, er glaubte fromm zu sein, und strebte ernstlich darnach. Nun bin ich weit entfernt, das an und für sich genommen tadeln zu wollen. Die alte großartige Frömmigkeit war zu ihrer Zeit das Höchste und Herrlichste und bezeichnet einen der größten Momente in der Geschichte. Was aber damals hoch berechtigt war, ist es nicht mehr für unsere Zeit. Jene alte tiefe Religiosität noch jetzt besitzen und zur Geltung bringen zu wollen, ist, bei ganz widerstrebenden Verhältnissen, eine reine Unmöglichkeit. Wo dies versuchsweise geschieht, ist nur etwas durchaus Gemachtes das Resultat und zugleich geistige Beschränktheit von solchem Streben unzertrennlich. Auch Anacker war davon weit entfernt. Wird nun aber eine Religiosität versucht, die zugleich den Bildungseinflüssen unserer Zeit Rechnung trägt, so kann nur Schwanken und Unklarheit, der Mangel einer bestimmt ausgeprägten Weltanschauung, die Folge sein. Eine solche ist weder das Eine noch das Andere ganz und vollständig. Man unterliegt in diesem Falle nur einer Selbsttäuschung, man glaubt religiös zu sein, und läßt Elemente in sich zur Geltung kommen, die im schroffsten Widerspruche zu dem angestrebten Standpunkte stehen. So war auch Anacker's Religiosität nicht frei von solchen Widersprüchen, es war mehr nur eine moderne schöngeistige, mit rationalistischem Elemente vielfach versetzte, welche ihn beseelte. Hierzu kam, daß Anacker außerdem eine viel zu gute künstlerische Natur war, um eine derartige Anschauungsweise, selbst unter den von unserer Zeit gebotenen Einschränkungen, zur consequenten Aus-

bildung in ſich bringen zu können. Jetzt ſteht das künſtleriſche Weſen im Widerſpruch mit dem religiöſen. Allerdings gab es eine Zeit, wo das Innere des Künſtlers noch von kirchlichen Banden gefeſſelt war, und wir verdanken derſelben unſterbliche Leiſtungen. Seit der Zeit aber, wo daſſelbe ſich emancipirte, und rein im Weltlichen Wurzel faßte, ſchließt es die Unterordnung unter die Religion aus. Die Kunſt ſteht der Religion jetzt ebenbürtig gegenüber. So wurzelte auch Anacker mit ſeinem tiefſten Innern in der Kunſt und ſeine Religioſität war nur der darüber ausgeſpannte Heiligenſchein, ein verklärendes Element, welches zu ſeiner Beruhigung diente, obſchon es eine vollſtändige, rein weltliche Entfaltung, die eigentlich der Anſchluß an Beethoven verlangt hätte, bei ihm hinderte.

Ich glaube nach dem bisher Geſagten meine Betrachtung abſchließen und die einzelnen Züge zu einem Geſammtbilde zuſammenfaſſen zu können.

Was unter glücklichen ariſtokratiſchen Verhältniſſen ſchon frühzeitig angebildet wird, die höhere Feinheit der Umgangsformen, dazu beſitzt jede hervorragende Natur von Haus aus die Anlagen. Aber es kommt darauf an, daß die Verhältniſſe Gelegenheit bieten zur Entwicklung derſelben, daß das Innere wirklich zur Erſcheinung komme. Geſchieht dies, ſo haben wir dann das Vollendete, weil die äußere Form erfüllt iſt von innerem Gehalt, während in ariſtokratiſchen Kreiſen nur zu häufig blos die leere Form ohne entſprechenden Inhalt vorhanden iſt. Anacker war ſo glücklich, früh Gelegenheit zur Entwicklung dieſer Anlagen zu finden, und ſeine äußere Erſcheinung war daher bei aller Natürlichkeit und Treuherzigkeit fein und weltmänniſch. Am Auge leicht zu erkennen als ſchwärmeriſch genießender Muſiker, zeigte er ſich im Gegenſatz hierzu wieder lebendig und raſch in ſeinen Bewegungen, energiſch, ein Choleriker, leicht erregbar, heftig und leidenſchaftlich. Zugleich aber war er zart und innig, wie jeder ächte Muſiker, und eine gewiſſe Weichheit über ſein ganzes Weſen ausgegoſſen. Als Künſtler erſchien er enthuſiaſtiſch, gehoben von Begeiſterung und ausgerüſtet mit tiefem Verſtändniß, auf der Höhe der Zeit ſtehend, wie Wenige, — ſobald man, wie es geſchehen muß, ihn nicht als der neueſten

Zeit, der Epoche seit 1830, angehörig betrachtet, — im eigenen Schaffen allerdings zurücktretend, und hier, wenn auch nicht ohne Eigenthümlichkeit, doch überwiegend dem Vorbild anderer folgend. Als Mensch rechtschaffen, gewissenhaft, vielseitig und intelligent nach Seite seiner Fähigkeiten, nur etwas Neigung zum Philister dabei, — so war sein Wesen beschaffen, dem nur eine reichere Phantasie und größere geistige Freiheit fehlten, um ganz hervorragend zu sein. Stand er nach dieser Seite zurück gegen Viele, so überragte er selbst Hochbegabte durch seine ausgezeichnete, interessante Persönlichkeit. Was ihm schadete, wurde oben schon erwähnt. Der etwas spiritualistische, abstracte Charakter des Gebirges ließ die Phantasie nicht zu voller Entfaltung kommen. Um das zu gewinnen, ist erforderlich, daß die sinnliche Seite des Daseins in allem Aeußeren, im Lebensgenuß und in der umgebenden Natur, zu ihrem Rechte gelangt. Selbst in der Familie ist dies nothwendig, um jene Sättigung zu gewinnen, welche die Grundbedingung für Erzeugung reich und harmonisch, namentlich aber phantasiebegabter Menschen ist. Auch die Noth des Lebens muß überwunden, ein, wenn auch sehr beschränkter Luxus eingetreten sein, um dies Ziel zu erreichen. So sind unsere hervorragendsten Geister zwar fast immer aus dem Volke hervorgegangen, aber meist sehen wir auch dabei die eben ausgesprochene Forderung verwirklicht.

Ein Porträt Anacker's wurde einige Jahre vor seinem Tode gezeichnet und lithographirt. Es ist sehr ähnlich, doch wie bei unbedeutenden Malern immer, gewährt es nur die Aeußerlichkeiten und diese etwas ins Triviale gezogen, während das ideale Moment gänzlich fehlt.

Als ich Anacker einige Jahre vor seinem Tode sprach, fand ich die Schroffheit seiner Ansichten auffallend gemildert und er überraschte mich durch das Geständniß, daß er früher zu weit gegangen sei, namentlich in seinem Verhalten gegen C. M. v. Weber.

Noch aber war seine Kraft im Ganzen ungebrochen. Da traf ihn ein herber Verlust, der ihn aufs Tiefste erschütterte, fast verwirrend auf seinen Geist wirkte: der plötzliche Tod seines jüngsten, vierzehnjährigen Sohnes Felix,

den Mendelssohn aus der Taufe gehoben hatte. Von diesem Schlage vermochte er sich nicht zu erholen; er folgte seinem Kinde und starb im darauf folgenden Jahre am 21. August 1854.

Ich habe Anacker streng beurtheilt und konnte das um so leichter, da bei weitem das Vorzügliche überwiegend war, seine Gediegenheit, seine künstlerische Bedeutung den höchsten Maßstab verlangten. Abgesehen hiervon hoffe ich, daß in meiner Darstellung neben der Strenge zugleich die Liebe durchblickt, wie es mir denn ein Herzensbedürfniß war, seiner einmal ausführlicher zu gedenken. Beides vereinigt, Unparteilichkeit und Strenge unter der Voraussetzung liebevollen Eingehens, ist überhaupt das einzig Rechte in der Art, wie der Mensch dem Menschen gegenüber treten, ihn auffassen und beurtheilen soll.

Ein Programm.

(Bei der Uebernahme der Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik," 1. Januar 1845.)

Erst mit einbrechender Dämmerung, erst wenn eine Gestalt des Geistes schon gereift, schon gealtert ist, beginnt die Eule der Minerva ihren Flug; erst am Ende der Entwicklung einer Sphäre in Kunst und Leben folgt die denkende Betrachtung, um das, was in frischer Unmittelbarkeit sich entfaltet hatte, mit höherem Bewußtsein zu durchdringen und die Gesetzmäßigkeit desselben zu erfassen.

Dieser Gedanke eines Forschers, der bis jetzt die tiefsten Blicke in das Leben und die Entwickelung der Geschichte gethan hat, findet seine Bestätigung auch in der Geschichte der Tonkunst.

Erst als die Musik schon einen bedeutenden Höhepunkt erstiegen hatte, zeigten sich die frühesten zusammenhängenderen Versuche musikalischer Theorie, musikalischer Kritik, und erst sehr spät, erst in neuester Zeit ist der Anfang einer mehr philosophischen Betrachtung gemacht worden.

Es war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als zuerst Versuche in der Aufstellung allgemeiner Principien über Kunst überhaupt, und über Musik insbesondere, Versuche einer wissenschaftlichen Gestaltung der früher nur in einem Aggregat einzelner Regeln bestehenden Compositionslehre, Versuche einer musikalischen Kritik gemacht wurden.

Die Tonkunst hatte damals den Höhepunkt in der contrapunctischen, fugirten Schreibart erstiegen; neue contrapunctische Combinationen zu erfinden, war das Hauptinteresse, und fast kein anderer Styl, die eigentlich deutsche Kunst ins Auge gefaßt, hatte Geltung. Seb. Bach und Händel standen auf dem Culminationspunkt ihrer Wirksamkeit.

Die Kritik ist jederzeit, wenigstens auf den ersten Stufen ihrer Entwickelung, der Reflex der Kunst; an der Kunst ist sie genöthigt sich heraufzubilden und durchläuft deshalb dieselben Stufen und Standpunkte, wie die Kunst selbst. Auch die Kritik sehen wir daher in jener Zeit auf technische Gesichtspunkte beschränkt und in technischen Untersuchungen das Hauptinteresse finden; auch ihr war es Hauptaufgabe, zu untersuchen, ob die Kunstwerke den technischen Forderungen entsprächen; wie die Ausarbeitung eines Tonstücks beschaffen, ob die Harmoniefolge correct sei, solche und ähnliche Fragen leiteten die Betrachtungen, und wenn es daher galt, auf den geistigen Inhalt einer Composition einzugehen, so finden wir die Kritik höchst dürftig, kahl und öde.

So wenig den großen Componisten jener Zeit der tiefe Inhalt, den sie in diese Formen hineinlegten, in höherem Sinne bewußt und Gegenstand freier Wahl war, so wenig vermochte die Kritik diesen Inhalt sich zum gegenständlichen Bewußtsein zu erheben. Es sind lange Beschreibungen des technischen Baues in den Recensionen jener Zeit, und wenn der Kritiker ein genaueres Bild der Composition geben wollte, so wußte er sich häufig nicht anders zu helfen, als gleich ein Bruchstück aus dem Werke selbst abdrucken zu lassen. So in den in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Leipzig erscheinenden wöchentlichen Nachrichten über Musik.

Im raschen Fortgange eilte unsere Tonkunst einer

neuern höheren Stufe entgegen; sie hatte ja, fühlt man sich versucht hinzuzufügen, das in früherer Zeit, im Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges Versäumte nachzuholen. Die Zurückgebliebene mußte eilen, um die in der Entwickelung weit fortgeschrittene italienische Musik einzuholen. Bald traten Männer, wie Emanuel Bach, Gluck, Haydn auf und bewirkten eine große Umgestaltung, schufen einen neuen Styl, eine neue Periode der Tonkunst. Die Kritik, nicht so schnell vorwärts eilend wie jene schöpferischen Geister, verkannte längere Zeit hindurch diese neuen Erscheinungen, und suchte noch ihren alten, thatsächlich überwundenen und beseitigten Standpunkt geltend zu machen, als in der Kunst selbst schon eine ganz andere Richtung die herrschende war.

Man darf, um sogleich einen schlagenden Beweis für dieses Zurückgebliebensein der Kritik zu führen, nur an die Beurtheilung erinnern, die der große Gluck in Deutschland erfuhr, an die Beurtheilungen namentlich, die ihm von Seiten des Seb. Bach'schen Schülers, Bewunderers und Biographen Forkel in seiner kritischen Bibliothek zu Theil wurden. Keine Spur irgend eines Verständnisses zeigt sich hier; das Trefflichste ist verkannt und das Genie mit schulmeisterlichem Maßstabe gemessen.

Unterdeß war durch Kant, Goethe und die anderen großen Männer jener Epoche eine mächtige Umgestaltung in Wissenschaft und Kunst herbeigeführt worden, eine Umgestaltung, die, es konnte nicht fehlen, auch auf die Tonkunst und deren kritische Betrachtung den lebendigsten, nachhaltigsten Einfluß äußern und der zurückgebliebenen Kritik eine entsprechende Fortbildung gewähren mußte. Es traten Schriftsteller auf, die, durch jene Heroen gebildet, der bald auf ihren Höhepunkt gelangten Tonkunst nacheilten und ein geistreicheres Element in die Auffassung und Beurtheilung der Musik brachten; Schriftsteller, ausgezeichnet durch weit umfassende Bildung, wie Fr. Reichardt, der bekannte Liedercomponist und Freund Goethe's, und insbesondere Friedr. Rochlitz, der Gründer der allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung, gleichfalls Goethe durch näheren Umgang vertraut.

Sowie die Tonkunst selbst aus ihrer Abgeschlossenheit

in Kirche und Schule heraus in eine freiere Region sich begeben hatte, und in den bunten Wechsel des Weltlebens eingetreten war, so wie hier jetzt der Contrapunkt, einem bewegteren Tonspiel weichend, seine alleinige Macht und Herrschaft verloren hatte, so hatte sich jetzt auch die Kritik von den bisherigen Gesetzen emancipirt, und nicht mehr Prüfung der technischen Correctheit galt ihr nun als die Hauptsache, sondern Erfassung des Inhaltes, der durch das Tonstück ausgedrückten Empfindung, des Geistes überhaupt.

Der namentlich durch Rochlitz begründete und entwickelte Standpunkt der psychologischen Beschreibung, der psychologischen Analyse, ein dem vorangegangenen gerade entgegengesetzter, wurde jetzt der herrschende. An die Stelle eines objectiven, durch feste Regeln bestimmten, auf Naturgesetze sich gründenden, aber geistleeren Urtheiles trat ein subjectives, schwankenderes, aber geistvolleres. Die in einem Tonstück enthaltene Empfindung rein in sich aufzunehmen und ohne alle Rücksicht auf das Technische sich zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen, war jetzt die Hauptsache; dem Empfindungswechsel der Composition beschreibend zu folgen, darin suchte man jetzt die Aufgabe der Kritik. Eine ganz andere Ansicht über den Contrapunkt machte sich geltend, und es wurde geradezu ausgesprochen, daß dieser unwesentlich sei.

Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung, was Rochlitz im zweiten Jahrgang seiner Zeitung vom Jahre 1800 sagt:

„Wie, mein Freund, Sie sollen einer jungen Dame Unterricht geben im Generalbaß, Contrapunkt, im gelehrten Satze, und ich soll mich über diese Nachricht freuen? Nun ja, ich thue mein Möglichstes, aber aufrichtig, es will mir nicht recht gelingen; es ist, als ob ich nicht wagte, darüber froh zu werden. Ihre schöne Schülerin glaubt weit mehr, weit reineren Genuß an den Werken der Tonkunst zu haben, wenn sie sich eine gründliche Kenntniß der Harmonie und ihrer Gesetze erworben haben wird. Mir ist um ihretwillen bange. Musik und deren Genuß machte bisher ihre vorzüglichste Unterhaltung in den schönsten Stunden ihrer Einsamkeit aus. Wie, wenn sie auf dem jetzt erwählten

Wege Gefahr liefe, ſich um Alles, oder doch den größten Theil dieſes Wohlthätigen zu bringen?

Glauben Sie nicht, daß ich zu den Schwärmern gehöre, welche das Denken den Tod des Gefühles nennen, aber daß der reine Genuß an einem Kunſtwerk aufhört, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt wurde, grübelt, das iſt nur allzugewiß. Aller Genuß in unſerem Leben iſt mehr oder weniger Traum, und man darf nicht wachen, um zu träumen."

Es iſt in dieſen Worten entſchieden das Gegentheil von allem bis dahin für wahr Gehaltenen ausgeſprochen. So wie in der Kunſt an die Stelle eines mehr verſtändigen Schaffens in Haydn und Mozart ein freies Waltenlaſſen des Genius getreten war, ſo ſehen wir auch hier entſchieden das Schwelgen in der Empfindung mit Beiſeitſetzung eines zugleich erkennenden und denkenden Genuſſes an die Spitze geſtellt.

Fr. Rochlitz hat ſehr bedeutend gewirkt, und es gewährt mir Vergnügen, daß ſich eine Gelegenheit darbietet, darauf aufmerkſam machen zu können, da ſeine Verdienſte um die Tonkunſt ſpäter, zum Theil aus Unkenntniß, zu wenig eine gerechte Würdigung gefunden haben und man ihn in neuerer Zeit hin und wieder vernachläſſigt und zurückgeſetzt hat.

Rochlitz erſt hat den Deutſchen ein Bewußtſein über die Heroen ihrer Tonkunſt, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven eröffnet; er war es, der das allgemeinere Verſtändniß jener Männer zuerſt vermittelt hat.

Wenn jetzt in jenen Rochlitz'ſchen Arbeiten nichts beſonders Hervorſtechendes mehr zu erblicken iſt, ſo iſt daran zu erinnern, daß das, was damals neu war, nun ſchon längſt Gemeingut der Menge geworden iſt, es iſt daran zu erinnern, daß damals ſelbſt bedeutende Männer noch nicht zu ſolcher Einſicht herangereift waren — der geiſtreiche Reichardt z. B. konnte noch im Jahre 1805 in ſeiner in Berlin erſcheinenden muſikaliſchen Zeitung Idomeneo für Mozart's beſte Oper erklären, weil dieſelbe in Gluck'ſchem Styl gearbeitet iſt und Reichardt über dieſen hinaus zu einer umfaſſenderen Würdigung des durch Mozart bewirkten Fortſchrittes nicht hatte gelangen können —; es iſt endlich an die vielen verkehrten, Mozart's Charakter als

Menſch verkleinernden Urtheile zu erinnern, die noch zu Anfange dieſes Jahrhunderts im Gange waren, und die erſt Rochlitz durch genauere Charakteriſtik beſeitigte. Jetzt freilich zweifelt Niemand daran, daß Männer wie Mozart, Beethoven u. A. die deutſche Nation verherrlicht haben. —

Aber nicht blos die Anerkennung jener Heroen hat Rochlitz vermittelt; er iſt ſtets auch mit Liebe auf Talente zweiten und dritten Ranges eingegangen, hat ihre beſcheidneren, aber ſchätzenswerthen Leiſtungen dem Publikum nahe gelegt und ſo Vieles der Vergeſſenheit oder der Gefahr des Vergeſſenwerdens entriſſen, was als Glied in der Entwickelungskette nicht überſehen werden darf.

Er hat endlich eine Menge Fragen über Tonkunſt zur Sprache gebracht und durch ihre populäre Erörterung weſentlich die Bildung der zurückgebliebenen Muſiker gefördert.

Wenn er ſich Anfangs über Beethoven täuſchte, ſo kann nur böſer Wille ihm daraus, wie es zuweilen geſchehen iſt, einen Vorwurf machen, da er es gerade war, der ſpäter weſentlich zum Verſtändniß dieſes großen Meiſters beigetragen hat und von dieſem unter allen muſikaliſchen Schriftſtellern am höchſten geſchätzt und zum Biographen für ſich ſelbſt gewünſcht wurde.

In Rochlitz war noch vereinigt und zu einem Ganzen verbunden, was in neuerer Zeit geſondert, einſeitig und hin und wieder bis zum Extrem geſteigert ſich geltend machte: Wohlwollen, Humanität, und zugleich Schärfe und Beſtimmtheit des Urtheils. Jene Humanität hat ſich ſpäter oftmals in eine flache, auch das Gewöhnlichſte anerkennende Auffaſſungsweiſe umgeſetzt, und dieſer iſt wieder eine herbe, rückſichtsloſe Kritik gegenüber getreten.

Die Vereinigung jener Eigenſchaften war die Urſache, daß wohl kein Kritiker eine ſo allgemeine Verehrung, ſo allgemeines Zutrauen von Seiten der Künſtler genoſſen hat, als Rochlitz; eine Verehrung, von welcher ich oft Gelegenheit hatte mich zu überzeugen, wenn ich mit älteren Muſikern darüber ſprach.

In der Hauptſache iſt der von Rochlitz geltend gemachte Standpunkt der pſychologiſchen Beſchreibung noch der gegenwärtig herrſchende; es ſind ihm Männer gefolgt,

die jünger als er und gebildet von einer unterdeß fortgeschrittenen Zeit, manches Spätere einer richtigeren Würdigung unterworfen haben, insbesondere eine mehr moderne Behandlungsweise sich anzueignen wußten; — denn wenn auch der ältere Mann stets jugendlich fortstrebend an den Erscheinungen der Zeit Theil nimmt, so ist es doch ein ganz Anderes, ob Jemand schon gereift und in seiner Bildung bis zu einem gewissen Grad hin abgeschlossen, dieses Neue aufnimmt, oder ob er noch jugendlich unfertig, darin erst sich emporbildet — ich sage, es sind ihm Männer gefolgt, die manches Spätere einer richtigern Würdigung unterworfen haben und sich eine mehr moderne Behandlungsweise anzueignen wußten, zunächst in der allgemeinen musikalischen Zeitung, dann in anderen neu entstandenen Blättern; die Meisten aber nahmen jene früheren kritischen Leistungen zum Ausgangspunkt, waren gebildet durch diese, und haben im Wesentlichen jenen Standpunkt nicht verlassen, im Einzelnen zwar überstiegen, nicht aber in einer das ganze große Gebiet der Musik durchdringenden Gesammtauffassung. Vorzugsweise sind hier zu nennen: Fink, der in der Geschichte der Tonkunst vorzüglich unterrichtet, vieles Tüchtige geleistet hat, öfter jedoch allerdings eine größere Schärfe und Bestimmtheit des Urtheils wünschen ließ; L. Rellstab, der in das, was er mit Liebe erfaßte, sich geistreich hineinzuleben wußte; Marx in Berlin, der am Meisten von der neueren Wissenschaft berührte, geistreiche Kritiker und Theoretiker, so sehr er auch vor Kurzem bekämpft worden ist, so sehr auch das einseitige Princip, welches er vertritt, ihn zu Abwegen im eigenen Schaffen verleiten mag; endlich die Männer, welche die neue Zeitschrift für Musik gründeten, und durch ihre Beiträge unterstützten, vorzugsweise entweder, insbesondere anfangs, der neuesten Richtung der Tonkunst Bahn brechend oder bemüht, immer mehr die musikalische Betrachtung der Wissenschaft näher zu führen, das wissenschaftliche Element jener einzubilden. Zuletzt sah noch die neueste Zeit mehrere beachtenswerthe Erscheinungen auf kritischem Gebiete hervorgehen. Diese sind jedoch noch zu sehr im Werden, als daß ein abschließendes Urtheil darüber an der Zeit wäre.

Rochlitz hat das Verdienst, die Kritik dieses Jahr-

hunderts begründet und zwei Jahrzehnte hindurch geleitet zu haben.

Der Fortschritt dieser Kritik war, daß weit mehr in den Geist des Kunstwerkes eingegangen wurde, als früher, daß überhaupt wichtigere Fragen und Untersuchungen zur Sprache gebracht wurden, daß auch in der Kritik ein freieres Bewußtsein sich entfaltete; der Mangel jedoch, daß jetzt nur eine weit schwankendere, unsicherere Basis sich vorfand, daß eine gute Kritik mehr von den zufälligen Eigenschaften, von der Empfänglichkeit des Kritikers, von seiner künstlerischen und allgemeinen Bildung, seiner Individualität, seinen Sympathieen und Antipathieen abhängig wurde, als früher, daß man die objective feste Grundlage des ersten technischen Standpunktes, die auch minder Befähigte in den Stand setzte, sicher zu urtheilen, die überhaupt weit weniger Schwankungen zuließ, verlassen mußte.

Jetzt auf diesem zweiten psychologisch beschreibenden Standpunkt ist die Kritik nur der Reflex des Kunstwerks; der Kritiker giebt wieder, wie sich die Composition in seinem Geiste spiegelt; der Eindruck, den das Werk auf seine, es bleibt unentschieden, ob hinreichend gebildete, oder verbildete oder beschränkte Empfindung macht, bestimmt das Urtheil. Der Kritiker theilt noch die halbe Bewußtlosigkeit, das Empfindungsleben des Künstlers, und er vermag deshalb wohl den Inhalt des Kunstwerkes als Empfindung, nicht aber als Gedanken auszusprechen. Ueberhaupt wurde es auf diesem Standpunkt der Betrachtung Sitte, die Musik als die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, zu erklären, Sitte, anzunehmen, daß nur ein bestimmter Empfindungsgehalt in einem Tonwerke niedergelegt sei. Es ist aber immer noch eine sehr dürftige, bewußtlose Aeußerung, wenn man nur zu sagen vermag, wie man sich in seiner Empfindung berührt fühlt, wenn man in einem Kunstwerke nur Empfindungen ausgesprochen findet. Alle objective Bestimmtheit und Schärfe der Auffassung fehlt, und die Kunstentwickelung als ein zusammenhängendes Ganze zu erfassen ist unmöglich. Die Erzeugnisse der Kunst erscheinen als ein gleichgiltiges, zufälliges Nebeneinander und Nacheinander, und es wird nicht erkannt, daß die gesammte Weltanschauung einer Zeit, der geistige

Gehalt derſelben, auch in den Werken der Tonkunſt ſich ausprägt. Zu einer Zeit, wo die Kunſt noch in geſchloſſener, geordneter Entwickelung ſich bewegte, wie zu Ende des vorigen und zu Anfang dieſes Jahrhunderts, wo große Künſtler den Mittelpunkt, um den ſich Alles ſammelte, bildeten, war dieſer Standpunkt der Kunſt entſprechend und vollkommen ausreichend. Er mußte zudem nothwendig durchlaufen werden. Später jedoch, in neuerer und neueſter Zeit, wo die heterogenſten Subjectivitäten in der Kunſtwelt auftraten, wo das ſtolze Gebäude unſerer Tonkunſt in mehrfacher Hinſicht zu ſinken und auseinanderzufallen begann, wurde die Kritik, da ſie nicht eine ſelbſtſtändige feſte Stellung der Kunſt gegenüber behauptete, ſondern mit derſelben aus einer Baſis erwachſen war, unſicher, ſchwankend, unvermögend, den in mehrfacher Hinſicht unleugbaren Verfall der Kunſt zu hemmen und feſtgewurzelten, böſen Gewohnheiten entgegenzutreten, ſelbſt theilweiſe in den Verfall hineingezogen. Die Kritik hört auf, ſchon ſeit geraumer Zeit, ſtreng genommen und im höheren Sinne, ihre wahre Beſtimmung zu erfüllen. Im Einzelnen iſt ſtets Gediegenes geleiſtet worden; aber im Großen und Ganzen fehlt es an einem feſten und ſicheren Fundament. Zur Zeit, als Rochlitz wirkte, reichte es aus, wenn eine gediegene Perſönlichkeit den Hintergrund bildete. Jetzt kann dies nicht mehr genügen; jetzt wird es die Aufgabe, ein bewußtes Geiſtesleben an die Stelle nur individueller Geſchmacksbildung treten zu laſſen.

Ich wende nach dieſen Erörterungen den Blick auf die Kunſt ſelbſt, auf die Tonkunſt unſerer Tage, um das, was ich bisher aus der Betrachtung des Standpunktes der Kritik allein erwies, durch Beiſpiele aus dem Kunſtleben ſelbſt zu erhärten.

Die Kritik hat den ſchnellen Verfall der Kunſt, die Menge verfehlter Erzeugniſſe, welche die neuere Zeit entſtehen ſah, wenn auch nicht allein, ſo doch ſehr verſchuldet.

Wenn meine Schilderung ein fortlaufender Tadel iſt, ſo bemerke ich, daß ich allein Richtungen im Großen und im Ganzen charakteriſire, abgeſehen von einzelnen Ausnahmen, daß ich damit dem höheren Streben Einzelner in der Gegenwart nicht zu nahe trete, überhaupt, wie bemerkt,

weniger die Künstler, mehr die Kritik beschuldige. — Für den einzelnen Künstler, wenn ihn nicht ein Alles überwältigendes Genie unterstützt, für das Talent ist es schwer, mit einem Male den allgemein betretenen Weg zu verlassen und neue Richtungen geltend zu machen.

Ich fasse zunächst beispielsweise die Oper ins Auge; es sind fünf Hauptgebrechen, die hier neben vielen anderen Mängeln der Betrachtung vor Allem sich darbieten.

Die Italiener haben die große Oper, in der der Dialog recitativisch behandelt ist, ausgebildet, und die Deutschen wurden veranlaßt, diese Kunstform aufzunehmen. Die Gattung, in der Gesang und Sprechen, gewöhnliche Recitation, abwechseln, die Operette, kam später von Frankreich herüber. Gerade diese unkünstlerische Kunstart jedoch hat in Deutschland bald großen Beifall gefunden und wurde nicht blos auf kleine, unbedeutende, oder komische Theaterstücke, wo vielleicht ein solcher Wechsel am Ort sein kann, angewendet, sondern sogar auf die große Oper übergetragen.

Dieser Wechsel von Sprechen und Gesang ist das Aeußerste der Geschmacklosigkeit, eine Barbarei, die das bei aller Trivialität kunstsinnigere Italien nie geduldet haben würde. Es gehört wenig Nachdenken dazu, um zu finden, daß vor Allem Einheit der Kunstmittel vorhanden sein muß, wenn ein harmonischer, künstlerischer Eindruck hervorgebracht werden soll. Unsere Kritik jedoch, eingeschüchtert durch das Beispiel unserer Heroen Mozart und Beethoven, die, gebunden durch die größte Macht Deutschlands, die Gewohnheit, gleichfalls dieser Geschmacklosigkeit zum Theil huldigen mußten, unsere Kritik hat nicht nur nicht auf diese Verirrung aufmerksam gemacht, es haben sich sogar namhafte Schriftsteller gefunden, die dieselbe vertheidigten und empfehlen zu müssen glaubten, meinend, ein solcher Wechsel sei recht angenehm, um von der Musik auszuruhen, das viele Singen ermüde doch, und man könne auch dem Gange der Handlung besser folgen, wenn abwechselnd gesprochen werde.

Kiesewetter sagt mit Recht: „In einem ganz auf Musik gegründeten Werke kann das, was zwischen den melodischen Theilen, dem höchsten Ausdruck der Leidenschaft, liegt, nur

eine durch Musik erhöhte Declamation sein, sonst ist die Kluft zu groß und der Begriff eines musikalischen Dramas aufgehoben," und vergleicht den Wechsel von Sprechen und Gesang der Wirkung eines kalten Douchebades.

Aber eine solche kurze Notiz in einem Werke, welches das größte Publikum nicht zur Hand nimmt, reicht nicht aus; es muß das Abgeschmackte solcher Art ausführlich erörtert und Künstlern und Publikum nahe gelegt werden, wenn man sich der Hoffnung einer gänzlichen Beseitigung hingeben will. Die musikalische Kritik hätte dieses Geschäft übernehmen müssen.

Auch in anderer Beziehung, was dramatisches Leben betrifft, ist die Oper von der Höhe, die sie im vorigen Jahrhundert erreicht hatte, herabgesunken und befindet sich auf der Stufe des tiefsten Verfalles. Die Kritik hat bei diesem ganzen Fortgange, diesem zweiten Hauptgebrechen der gegenwärtigen Oper, wenn nicht Beifall gespendet, doch geschwiegen, und es ist ihr nicht in den Sinn gekommen, der herrschenden Thorheit mit Kraft und Energie entgegenzutreten, und, wenn es sein mußte, mit allen zu Gebote stehenden Waffen, auch des Witzes, der Satyre, des Spottes, das Bessere zu vertheidigen. Man vermag die Schlaffheit und Lauheit, die Gedankenlosigkeit auf diesem Gebiete kaum zu begreifen, wenn man damit das rege Leben in anderen Sphären, in Literatur, Poesie und Wissenschaft, vergleicht.

Ganz wie vor Gluck sind sinnlose Gesangfiguren namentlich in der italienischen wieder zur Herrschaft gelangten Oper und anderen dieser nachgebildeten Werken an die Stelle dramatischen Ausdruckes getreten; ganz wie vor Gluck opfert man dramatischen Fortschritt, poetische Wahrheit auf, um dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine Virtuosität zu entfalten, so daß man gegenwärtig oftmals nur Genuß finden kann, wenn man von den Forderungen des Verstandes ganz absieht, und sich einer gedankenlosen, sinnlichen, wollüstigen Anregung überläßt. So wie die Sachen jetzt standen, war es beinahe eine ausgemachte Sache, daß man in der Oper nur Widersinniges zu erwarten habe, da ja die Musik, die Schönheit derselben, abgesehen von der Einheit mit dem Text, die Kunst des Vor-

trages, der Darſtellung und alles dahin Gehörige die Hauptſache ſei. Man hat ſich darein ergeben, ohne nach etwas Anderem, Geiſtvollerem Verlangen zu tragen. Dahin iſt es gekommen, daß ernſter ſtrebende Männer, denen die Verwirklichung hoher, nationaler Zwecke am Herzen liegt, die die vorherrſchende Gemüthlichkeit beſeitigen und das deutſche Volk zu männlicher Charakterenergie emporbilden möchten, von der Muſik ſich abwenden mit der Entſchuldigung, mit der Beſchuldigung, daß die Tonkunſt nur der Verweichlichung diene und alle Thatkraft und Strebſamkeit hemme. Die Wirklichkeit ins Auge gefaßt, leider gar ſehr mit Recht! die Möglichkeit vorgeſtellt, ſehr mit Unrecht!

Ich ſage, ſelbſt die beſſere Kritik hat zu dieſem ganzen Fortgange geſchwiegen, hat es geſchehen laſſen, daß italieniſche Sinnloſigkeiten, undramatiſche Bravourfiguren immer mehr die deutſchen Theater überſchwemmten, ohne einen kräftigen Verſuch der Unterdrückung zu wagen, und doch hatte ſie gar nicht einmal nöthig, die Geſetze dramatiſcher Muſik zu entwickeln, ſie durfte ſich nur deſſen erinnern, was ſchon Gluck theoretiſch und praktiſch mit höchſter Klarheit ausgeſprochen und geleiſtet hatte.

Schon Gluck ſagte vor länger als einem halben Jahrhundert:

„Als ich es unternahm, die Alceſte in Muſik zu ſetzen, war es mein Vorſatz, die Oper von allen jenen Mißbräuchen zu reinigen, welche durch eine übel verſtandene Eitelkeit der Sänger oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonſetzer eingeführt, ſeit ſo langer Zeit die italieniſche Oper entſtellen und aus dieſem großartigſten und ſchönſten das lächerlichſte und langweiligſte aller Schauſpiele machen.

Ich wollte die Muſik auf ihre wahre Aufgabe beſchränken, der Poeſie zum Behufe des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder dieſe durch unnütze, überflüſſige Zierrathen zu erkälten.

Darum habe ich weder die handelnden Perſonen in der größten Wärme des Dialogs aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich ſie

in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vocale Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen.

Ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann Etwas, wenn sie sich natürlich aus dem Ausdrucke und aus der Situation ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern."

Schon Gluck hatte die Aufgabe der dramatischen Musik, wie die mitgetheilten Sätze beweisen, vollkommen erfaßt, und ich konnte daher mit Recht auf sein Beispiel hindeuten. Aber jener herrliche Mann hat nur wenig Nachfolger gefunden und nie eine feste, dauernde Stellung und Anerkennung beim großen Publikum gewinnen können. Schüchtern und behutsam hat man wohl auf sein Beispiel hingedeutet; man hat es andrerseits wohl als eine ausgemachte Sache unter Kennern betrachtet, daß die gegenwärtige italienische Oper nichts taugt. Jene Zaghaftigkeit jedoch und dieses vornehme Schweigen konnte hier unter solchen Umständen wenig nützen; es muß kräftig und ausdauernd dagegen gesprochen werden, wenn hier Erfolge errungen werden sollen. Hin und wieder ist es wohl auch geschehen, daß man jenen Verkehrtheiten entschieden gegenübergetreten ist. Aber es reicht nicht aus, zu sagen, daß dies Alles dem guten Geschmack zuwiderlaufe; es muß dies durch Eingehen in die Gesetze der Kunst nachgewiesen werden. Es reicht nicht aus, die gegenwärtige italienische Musik der Gedankenlosigkeit, des Mangels an Inhalt zu beschuldigen. Es muß das gegenwärtige Treiben der Nation überhaupt, ihre politische und allgemeine Bildung ins Auge gefaßt und gezeigt werden, wie aus diesem gesunkenen Volksleben, wie aus dieser schwächlichen, niedergedrückten, entnervten, fremden Nation unmöglich etwas unserer Bildung, unserem Streben und Hoffen Entsprechendes hervorgehen kann. —

Wenn ich hier auf Gluck und sein großes Beispiel hindeutete, so ist natürlich nicht meine Meinung, den Componisten der Gegenwart anzurathen, jetzt genau wie Gluck zu schreiben; die großen Erweiterungen, die die spätere Zeit gebracht hat, zu ignoriren und einen längst überwundenen

Standpunkt zurückzuführen. Nur das Princip Glucks soll aufgenommen und der Musik der Gegenwart eingebildet werden, denn für die heutige Tonkunst, für die heutige Oper scheint Gluck gar nicht vorhanden gewesen zu sein, so sehr hat Alles einer weitabliegenden Richtung sich zugewendet.

Wir besitzen wenig gute Operntexte. Dies ist der dritte Punkt der Beschwerde. Unsere Dichter halten es, trotz dem, daß Goethe mit seinem großen Beispiele vorangegangen ist und die Oper nicht unwerth seiner Beachtung fand, für zu gering, Dichtungen für musikalische Compositionen zu schreiben. Man kann die nicht musikalischen Dichter nicht tadeln, wenn sie das Vorurtheil des Publikums theilten und den Text nur für ein etwas geistreicheres do, re, mi, fa hielten. Der Kritik ist allein die Schuld beizumessen, wenn die Operndichtung Anfängern oder den mäßigsten Talenten überlassen wurde, indem sie versäumte zu entwickeln, daß auch in der Oper dichterisch Bedeutendes, was Wahl des Stoffs, Erfindung, Gestaltung im Großen und Ganzen betrifft, selbst bis herab auf sprachliche Einkleidung geleistet werden kann.

In der wahren Oper z. B. muß es sich zeigen, ob der Dichter in dem Gebiete der Empfindung heimisch ist, ob er vermag, consequent und aus einer Grundanschauung heraus die Stimmungen seiner Personen jeder neuen Situation gemäß fortzuentwickeln und zu steigern. Im Drama können durch rhetorische Pracht und Sentenzen weit leichter die Mängel der Charakterentwickelung verdeckt werden.

Weiterhin ist ein wesentlicher Tadel der Oper folgender:

Unsere deutschen Operndichter treiben sich, was die Wahl der Stoffe betrifft, in der engsten kleinbürgerlichen Sphäre, im Geisterreich und verwandten Gebieten umher. Hofgeschichten, Hofintriguen, bürgerliche Familienscenen, der Jammer unglücklicher Liebe bei Personen, die durch kein anderes tieferes Pathos uns veranlassen, auch an diesen Privatangelegenheiten Theil zu nehmen, und dergl., das sind meist die großen Gegenstände, für die sich Tausende interessiren sollen. Ich verwerfe keineswegs diese Stoffe schlechthin, nur die ausschließliche Herrschaft derselben. Jetzt verlangt die Zeit, die mächtig bewegte Zeit entschieden auch in der Oper einen bedeutenderen, tieferen, insbesondere,

ja fast ganz allein geschichtlichen Inhalt, und es ist hierin zum Theil der Grund zu suchen, warum Werke, wie die Stumme von Portici, die Hugenotten, in ganz Europa, Wagner's Rienzi in Dresden entschiedenen Beifall fanden. Unsere Kritik aber hat den Umstand, daß nur die Oper sich Anerkennung in weiteren Kreisen und Dauer versprechen darf, die schon durch ihren Stoff ein allgemeineres und tieferes Interesse in Anspruch nimmt, fast gar nicht bemerkt. Sie warnt sogar vor der französischen Oper, ohne das Großartige, was dieselbe durch den bedeutenden geschichtlichen Hintergrund unstreitig besitzt, zu erkennen, und die deutschen Werke vermögen sich daneben kaum in ihrem Vaterlande, geschweige im Auslande emporzuarbeiten.

Endlich ein Punkt, welcher meines Erachtens noch gar nicht zur Sprache gebracht worden ist, sich aber als einer der wichtigsten darstellt.

Ich habe in einer meiner Vorlesungen in Leipzig über die verschiedenen Principien gesprochen, welche der Bildung der Gesangsmelodie zum Grunde liegen, und unterschied dort wesentlich drei: das melodische Princip, welches die italienische Musik zur Geltung gebracht hat, das verständig declamatorische Frankreichs, und die einfache, deutsche, dem in sich gekehrten Weben des deutschen Gemüthes entsprechende Melodie, auf deren Grunde die von Mozart vollbrachte Einigung und organische Durchdringung der verschiedenen Richtungen, eine Durchdringung des italienischen, französischen und speciell deutschen Princips möglich wurde.

Die italienische Melodie betrachtet das Wort nur als den allgemeinen Anknüpfungspunkt, als die Basis, und entwickelt sich dann frei und unabhängig von demselben. Die französische Melodie im Gegensatz schließt sich eng an das Wort, an den Wortaccent, den declamatorischen Ausdruck, sie verschmäht jenes freie melodische Sich-Ergehen, und die Singstimme ist mehr als anderwärts Dienerin des Wortes; dort herrscht der allgemeine, hier der besondere Ausdruck vor.

Bis auf Mozart hatten sich diese Richtungen, unabhängig von einander, selbstständig entwickelt, so daß jede derselben ausschloß, was der anderen wesentlich war: das

declamatoriſche Princip die italieniſche Weiſe, und umgekehrt die italieniſche Melodie jene mehr verſtändige franzöſiſche Auffaſſung, die urſprüngliche deutſche Melodie Beides. Es war die Aufgabe, jede dieſer Richtungen erſt rein für ſich zu entwickeln und zur Erſcheinung zu bringen, bevor Mozart eine innere organiſche Durchdringung vollbringen konnte, und es würde vor deſſen That eine große Inconſequenz geweſen ſein, den einen Styl mit Elementen des anderen äußerlich ausſchmücken zu wollen. Mozart, in ſeinem Schaffen begünſtigt durch Gluck's Streben nach Charakteriſtik, ſteigerte das melodiſche Element Italiens, dieſes allgemeine freie melodiſche Ergehen, zur Charakteriſtik des Beſonderen, vereinigte das nothwendig Zuſammengehörige, welches bis auf ihn nur erſt in ſeinen Elementen hatte zur Entwickelung kommen können. Jetzt aber, nachdem dieſe Einigung einmal vollbracht war, geſchah es, daß die Nachfolger Mozarts bis herab auf die Gegenwart, ohne deſſen Univerſalität behaupten zu können, dennoch die Miſchung der verſchiedenen Elemente beibehielten, und wenn ſie z. B. wieder einer mehr rein deutſchen Richtung huldigten, dennoch auch der italieniſchen Coloratur Zugang geſtatteten, ſo daß auf dieſe Weiſe die verſchiedenen Style principlos durcheinander gemengt wurden. Auf dieſe Weiſe iſt es gekommen, daß wir oftmals Werken begegnen, welche ohne alles Bewußtſein über dieſen wichtigſten Punkt zuſammenſtellen, was eben paſſend ſcheint, daß Sänger und Sängerinnen Verzierungen ſich erlauben, welche in einem italieniſchen Werke vielleicht ganz am Orte, in einem deutſchen eine Geſchmackloſigkeit ſind, daß überhaupt die innere Conſequenz und Wahrheit in Compoſitionen und Darſtellungen vielfach verloren gegangen, und Manier, äußerliche Gewöhnung an die Stelle der Anſchauung von dem innern Weſen der Sache getreten iſt. Man hat ſolche Vermengung wohl als eine Geſchmackloſigkeit erkannt, aber man hat den innern Grund nicht erfaßt, und ſo iſt Alles einem, in einer Zeit wie der gegenwärtigen, ſtets unſicherem Inſtinct überlaſſen geblieben.

So ſehr bei allen dieſen fünf Hauptgebrechen, die ich bis jetzt beſprochen habe, die Kritik ſich anſchmiegte, und

zur Paſſivität herabſank, ſo iſt ſie in anderer Beziehung wieder den Bewegungen der Zeit nicht gefolgt, iſt nicht eingegangen auf wirklich Berechtigtes, hat ſich an ganz unpaſſender Stelle in ſchroffer Oppoſition verhärtet und daher Zweifel gegen ihre Einſicht erweckt. Sie zeigte hier wohl eine ſonſt wünſchenswerthe Energie, aber leider an unpaſſender Stelle, an einem Orte, wo ſie im Irrthum und die Künſtler im Rechte waren.

Geſchichtlich berechtigt waren die großen Talente Franz Schubert und Löwe und ein Theil ihrer Neuerungen, geſchichtlich berechtigt andere Liedercomponiſten, die ſich dieſen anſchloſſen, berechtigt war die ſogenannte neu romantiſche Schule als Repräſentantin einer Zeitrichtung. L. Rellſtab hat in ſeiner damals viel geleſenen Zeitſchrift Iris gegen dieſe Männer einen jahrelangen, nutzloſen Kampf geführt, hat namentlich Chopin auf die geringſchätzigſte Weiſe beſprochen, ohne ein anderes Reſultat zu erringen, als daß er endlich gezwungen war, die neuen Erſcheinungen anzuerkennen. So kämpfte er ſpäter noch lange gegen Liſzt, aus bloſem Vorurtheil, bis er endlich ihn hörte, kennen lernte, und nun in das Gegentheil, einen etwas überſchwänglichen Enthuſiasmus, umſchlug, ſo daß er ihn ſpäter geradehin überſchätzte. Was ſoll das Publikum zu dieſen Stimmführern der öffentlichen Meinung ſagen, wenn ſich bei ihnen ein wirkliches Zurückgebliebenſein hinter der allgemeinen Einſicht zeigt?

Ich erkläre mich deutlicher, um auch den wirklichen Verdienſten Rellſtab's, den ich beiſpielsweiſe anführte, nicht zu nahe zu treten, Verdienſten, die er ſich in der That erworben hat, obſchon er nur ein kleines Blatt redigirte und zu größeren Expoſitionen ſeltener Gelegenheit hatte.

Es iſt unmöglich, einen geſchichtlich berechtigten Fortgang zu hemmen und eine ſchon überſtiegene Stufe zurückzuführen und an die Stelle der neuen zu ſetzen. Die Aufgabe kann ſtets nur ſein, die Forderungen der Zeit klar zu erkennen, darauf hinzuwirken, daß dieſe realiſirt werden, und vor Abwegen, vor Rückſchritten zu warnen. Rellſtab dagegen ſuchte das Unmögliche möglich zu machen, einen ſchon zurückgelegten Standpunkt uns wieder vorzuführen, und neu zur Geltung zu bringen.

Dem Liede z. B. ist wesentlich, obschon das Gedicht mannigfach nuancirte Stimmungen, Anschauungen, Vorstellungen enthalten kann, daß eine Grundempfindung sich durch alle Verschiedenheit hindurchzieht, daß es hauptsächlich nur einen Gemüthston anschlägt. Diese eine Grundstimmung zu fassen und in Tönen wiederzugeben, ist die Hauptaufgabe des Componisten. Die Melodie bleibt aus diesem Grunde für alle Verse dieselbe, und es erhöht sich nur durch diese Wiederholung die Eindringlichkeit. — Das Technische ins Auge gefaßt bewegt sich das Lied in einem ganz einfachen Kreise von Tonarten und Accorden, ohne schwierige und verwickelte Combinationen, ohne schroffe Uebergänge, weil zu der Ausgleichung dieser in einem so engen Kreise kein Raum sein, und ohne solche umfassendere Ausgleichung die Harmonie des Ganzen, die Einheit des Tones nur gestört werden würde. Dies ist der Begriff des Liedes.

Diesen Begriff hatte Rellstab richtig erfaßt, namentlich von den trefflichen Compositionen L. Berger's sich abstrahirt. Die neuere Zeit aber ist solcher gemüthlichen Genügsamkeit des Liedes feind. Sie ist fortgegangen zur Darstellung schärferer Contraste, zur Darstellung ganz bestimmter, gesonderter Seelenzustände, zur Darstellung dramatischen Lebens auch im Lied, einer Kunstgattung, die diese Behandlungsweise sonst ganz ausschloß.

Rellstab's Thätigkeit bestand nun darin, den aus Werken früherer Zeit gewonnenen Begriff des Liedes den Componisten der Gegenwart entgegenzuhalten und zu verlangen, daß diese von den Forderungen ihrer Zeit absehen und sich zur Vergangenheit zurückwenden sollten. Ein ganz unersprießliches, wenig erfolgreiches Thun!

Ich bemerkte, daß ich auch der positiven Seite von Rellstab's Wirksamkeit Gerechtigkeit widerfahren lassen müsse; es hat sich jetzt nur ein noch bestimmterer, schärferer Tadel ergeben. Aber die positive, berechtigte Seite seiner Kritik schließt sich hieran.

Indem die neuesten Componisten auch im Lied zu schärferer Charakteristik fortgingen, verloren sie die, so lange von Kunst irgend die Rede sein soll, stets zu bewahrende Einheit der Stimmung aus dem Auge, und prägten

allzusehr einzelne Seiten auf Kosten des Ganzen aus, gingen unter überhaupt in einer allzu materiellen Auffassung.

Ich wähle ein Beispiel. Franz Schubert's Erlkönig ist allbekannt. Die Musik an sich ist trefflich, aber als Composition dieses Gedichts ist sie verfehlt.

Goethe's Gedicht hat etwas Phantastisches, Lustiges, Geisterhaftes, Schauerlich-Unheimliches, aus dem nur die Worte des Vaters und Kindes als befreundete menschliche Stimmen entgegentönen und zugleich einen ernsteren, tiefer greifenden Gehalt geben. Das ganze Bild eilt schnell vor unseren Blicken vorüber, und ich denke immer dabei unwillkürlich an eine andere Stelle des Dichters:

Wolkenzug und Nebelflor erhellen sich von oben,
Licht im Laub und Wind im Rohr, und Alles ist zerstoben.

Fr. Schubert läßt den Erlkönig in einer menschlichen lieblichen Melodie singen, um dadurch einen Contrast zu den Schmerzenslauten des Kindes zu gewinnen.

Er hat aber damit gerade das Wesentliche des Gedichtes verkannt. Ist Erlkönig eine so liebliche Erscheinung, so sieht man ja gar nicht ein, warum sich das Kind entsetzt; diese angenehmen Töne sollten es wirklich, was Erlkönig beabsichtigt, locken und gewinnen. Das Unheimliche der Lockung, das Unheimliche der ganzen Erscheinung, was Erlkönig nicht bezwingen kann, verschwindet, und somit ist der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen gar nicht zur Darstellung gekommen, die Folge, das Entsetzen des Kindes, ist zur Hauptsache geworden.

Statt eines unheimlichen, von Nebeln verhüllten Bildes hat Schubert eine gewöhnliche dramatische Effectscene gegeben. Das Ganze ist aus einer geisterhaften Region in eine volle materielle Wirklichkeit herabgezogen. Dieses Versinken in eine zu materielle, unpoetische Auffassung in Folge des Strebens nach dramatischer Lebendigkeit in solchen Fällen hat Rellstab richtig herausgefühlt.

Hier hat er viel Beherzigenswerthes, Geistreiches zur Sprache gebracht und sich mannigfache Verdienste erworben.

Statt aber die einmal durch die Zeitentwickelung gebotene Richtung im Ganzen anzuerkennen und demgemäß Gesichtspunkte aufzustellen, nur vor der allzugroßen Zer-

splitterung, vor einem Zerfallen der Composition in nicht organisch verbundene Theile zu warnen, statt zu leiten, zu orientiren, verwarf er allzuschnell die ganze Richtung.

Die Kritik hat darum ihren Einfluß auf das Publikum verloren, indem dies zwischen jenen Urtheilen und seiner eigenen Empfindung einen nicht auszugleichenden Widerspruch entdeckte. Das Publikum hat sich zurückgezogen, über die Werke der Tonkunst sich ein eigenes Urtheil gebildet, und ließ dahingestellt sein, was die Kenner meinten.

Ich muß hier eine Bemerkung einschalten, um einer möglichen Ungewißheit und Unsicherheit über eine der ausgesprochenen Ansichten zu begegnen. Ich tadelte die neuere Zeit, bemerkte, daß Schubert und andere neuere Liedercomponisten, die seiner Richtung huldigten, in eine zu materielle Auffassung verfallen wären, und behauptete doch zugleich die geschichtliche Berechtigung dieser Talente.

Jede Erweiterung ist beim Sinken der Kunst — und auf dieser Stufe befinden wir uns jetzt wenigstens momentan —, jede Erweiterung, jeder Fortschritt ist beim Sinken der Kunst zugleich ein Rückschritt. Das Pianofortespiel z. B., die Kunst der Behandlung dieses Instrumentes hat in den letzten 30 Jahren unaufhaltsame, außerordentliche Fortschritte gemacht. Dem Pianofortecomponisten der Jetztzeit stehen Mittel zu Gebote, von denen man selbst noch vor 15 Jahren keine Ahnung hatte. Die Componisten der Gegenwart wissen weit mehr auf die Natur des Instrumentes einzugehen und seine Eigenthümlichkeit zu benutzen und heraustreten zu lassen als die früheren großen Meister, Beethoven nicht ausgenommen.

Diese Thatsache ist unleugbar. Aber eben so ist der frühere über das Technische übergreifende und dieses bändigende, es nur zu seinem Ausdrucksmittel benutzende tiefere Geist verschwunden, und die Aeußerlichkeit leerer Formen hat die Ueberhand gewonnen. Unvermerkt von Jahr zu Jahr trat der Geist mehr zurück, und die leere, inhaltslose, aber außerordentlich in sich gesteigerte Form hervor; trotz der großen Erweiterungen des Instrumentes zeigen sich jetzt demnach weit geringere Leistungen als früher. Zugleich ist ein Fortschritt und ein Rückschritt vorhanden.

So haben auch Fr. Schubert, Löwe ein dramatiſches Leben, eine Schärfe der Charakteriſtik im Lied, im Geſang erreicht, die ihre Vorgänger nicht in dem Maße beſaßen, haben Regungen der Seele zur Darſtellung gebracht, die früher ihren Ausdruck noch nicht gefunden hatten. Aber ſie ſind damit zugleich auch aus jener künſtleriſchen Geſchloſſenheit und Ganzheit herausgetreten und haben oftmals das Einzelne auf Koſten des Ganzen geltend gemacht. Zugleich ein Fortſchritt und ein Rückſchritt.

Dies als Epiſode zur Erklärung jener anſcheinend widerſprechenden Anſicht.

Ich kehre zurück. Ich beſprach die Kritik, ſagte, ſo ſehr ſie einerſeits in ihrer Stellung zur Oper in Paſſivität und Nullität verſunken ſei, ſo ſehr habe ſie ſich auf der anderen Seite, aber am unrechten Orte, in ſchroffer Oppoſition verhärtet, und führte dies an dem Beiſpiele Rellſtab's durch.

Ich fahre fort, das Ungenügende der Kritik aufzuzeigen.

Es iſt in neuerer Zeit eine große Schwankung in das Urtheil über die bedeutendſten Künſtler gekommen, und die Kritik hat nicht vermocht, eine beſtimmte befriedigende Anſicht aufzuſtellen und zur Geltung zu bringen.

Bis zum Jahre 1830 war Seb. Bach im größeren Publikum ſo ziemlich in Vergeſſenheit gerathen. Er wurde mit ſcheuer Ehrfurcht erwähnt, ohne gekannt zu ſein. Einzelne Kenner und auf würdige Zwecke gerichtete größere Inſtitute, Singacademieen, waren die einzigen, denen er näher ſtand. Jetzt wurden mehrere große Werke von ihm zum erſten Male veröffentlicht, und nun geſchah es, daß die Stimmführer ihn zum Meiſter aller Meiſter erhoben und Händel und Mozart ganz aus dem Auge verloren.

Bis zum Jahre 1830 herrſchte Mozart, und Beethoven vermochte nicht zu ganz allgemeiner Anerkennung zu gelangen. Die revolutionären Bewegungen brachten den Revolutionär Beethoven auf den Thron, und Mozart trat von Jahr zu Jahr mehr zurück in den Hintergrund und das Verſtändniß ſeiner Claſſicität ſchwand. Wie man früher ungerecht gegen Beethoven geweſen war, ſo wurde man es jetzt hin und wieder gegen Mozart. Meyerbeer

wurde von der einen Partei der größte Künstler, der Weltcomponist, der Vermittler aller nationalen Style genannt, und die andere Partei verabscheute ihn als einen, der wesentlich dazu beigetragen habe, die letzten Spuren eines guten Geschmackes und gesunder frischer Natur zu vernichten. Die sich gegenüberstehenden Ansichten haben an Schroffheit und Schärfe verloren, aber eine durch Hinabsteigen in die Tiefe vermittelte höhere Ansicht scheint nicht gewonnen zu sein. Die Kritik hat nicht vermocht, eine bestimmte und befriedigende Ansicht aufzustellen und zur Geltung zu bringen.

Ich habe bis jetzt die beiden Hauptstufen der musikalischen Kritik charakterisirt; ich habe sodann Beispiele aus dem Leben der Kunst selbst angeführt, um das dort Nachgewiesene zu veranschaulichen und durch praktische Belege fester zu begründen; ich fasse jetzt das bisher Gesagte zusammen: Die Kritik hat schon seit geraumer Zeit aufgehört, ihre höhere Bestimmung zu erfüllen. Sie wurde schwankend, unsicher und verlor sich bei dem Mangel eines sicheren Standpunktes in widersprechende Ansichten. Sie ist in einzelnen Fällen auch später noch oft trefflich gewesen, aber es waren dies vereinzelte Leistungen; sie beschränkte sich auf unmittelbar vorliegende Aufgaben, auf Besprechung von Werken des Tages, ohne große allgemeine Blicke zu geben; sie war zurückgeblieben wie zu Ende des vorigen Jahrhunderts bei dem Uebergang von dem ersten zu dem zweiten Standpunkt, nur daß damals die Kunst auf ihrer Höhe der Kritik weniger bedurfte, während jetzt dieselbe der Kritik und Wissenschaft nicht entbehren kann, mindestens weit langsamere Fortschritte machen und Verfehltes schwerer abwerfen wird.

Es ist natürlich nicht entfernt meine Ansicht, die früheren kritischen Bestrebungen herabzusetzen; soll aber ein Weiterschreiten möglich sein, so muß man sich über die Mängel des Bisherigen orientiren. Ich habe jetzt diese Mängel aufgezeigt, zugleich das Positive der bisherigen Leistungen, welches die Basis für den Weiterbau darbietet, dargelegt.

Die erste Stufe der Kritik verweilte in technischen Bestimmungen; die zweite gab psychologische Beschreibungen

des Eindrucks. Die erste behauptete eine gewisse Allgemeingültigkeit, war objectiv, aber der Geist, der in diesen technischen Combinationen waltete, kam nicht zum Bewußtsein; die zweite war subjectiv schwankend, aber geistvoller; die erste war mehr denkend, die zweite mehr enthusiastisch empfindend und darum im weiteren Fortgange zu immer größeren Schwankungen, zu einem Zerfallen in ganz individuelle Ansichten und Meinungen gelangend.

Die einende Zusammenfassung, die Ineinsbildung beider Standpunkte könnte vorläufig und in Kürze als die von der Zeit jetzt geforderte Aufgabe ausgesprochen werden. Die Lösung derselben, ein dritter Standpunkt, müßte das Eingehen auf den Inhalt, was die zweite Stufe charakterisirte, bewahren und der Objectivität der früheren wieder zustreben, müßte beide Stufen zur Voraussetzung haben, aber als überwundene in sich tragen.

Ich nehme meinen Ausgangspunkt von einem Beispiel, um das Princip dieses Standpunktes zu veranschaulichen.

Beethoven hat diesen Geist ausgesprochen, sagt man auf dem Standpunkte der psychologischen Analyse, hat diese Stürme und Kämpfe in seinem Innern durchlebt, hat das Ringen einer großen Seele zur Anschauung gebracht u. s. w. Er hat auch nebenbei in das Technische, umgestaltend und erweiternd, eingegriffen, hat die Dissonanzen gehäuft, einen freieren Gebrauch derselben eingeführt, hat weniger streng ausgearbeitet u. s. w.

Die Kunst aber ist die innigste Vereinigung von Geist und Materie, Idee und Stoff. Beide Seiten können nicht getrennt existiren und nicht in der Betrachtung auseinandergerissen werden. Der Geist ist nichts ohne das sinnliche Material, in dem er erscheint, und das sinnliche Material nichts ohne den Geist. Der Geist ist nichts Jenseitiges, was nur äußerlich und locker an die harmonische Grundlage gebunden wäre, nichts flüchtig Verschwebendes, nichts von der technischen Ausarbeitung zu Trennendes, sondern in diese Combinationen hineingebannt und hier so zu sagen mit Händen zu greifen und zu erfassen. Beide Seiten sind nur vereint vorzustellen, und aus der technischen Gestaltung heraus ist der Geist zu begreifen. Der Irrthum, der Mangel des zweiten Standpunktes liegt darin, daß zwei

Seiten, die wesentlich eins sind, die nur die verschiedenen Wendungen Eines und Desselben sind, auseinandergerissen und als etwas gleichgiltig Nebeneinanderstehendes gefaßt wurden, daß man vor der technischen Seite sogar warnte. Diese technische Eigenthümlichkeit, um zu dem gewählten Beispiele zurückzukehren, diese Häufung der Dissonanzen ist unmittelbar der Beethoven'sche Geist selbst, die Erscheinung desselben, die materielle Seite des Geistes.

Mozart's Symphonieen bezaubern durch ihre Grazie, ihre Harmonie, durch das ruhige Dahinfließen der Töne, das schöne Maß, das in jedem Theile sichtbar ist.

Bei Beethoven ist dieses schöne Maß verschwunden, ein unruhiges Auf- und Abwogen, ein mächtiges, titanisches Stürmen ist an die Stelle getreten. Beethoven hat in seine Symphonieen die gewaltigsten Seelenkämpfe hineingelegt, Kämpfe, die für den von Haus aus in sich versöhnten Mozart gar nicht vorhanden waren. Wir haben die Anschauung, daß Mozart in Einheit war mit den gesammten Mächten des Daseins, mit Staat und Kirche, daß Beethoven dagegen herausgetreten ist aus dieser schönen Harmonie, daß er losgerissen ist von dieser Basis, ein mächtiger Geist, der sich kühn auf sich selbst stellt und mit dem Dasein kämpft, zweifelt, und nur durch Kampf und Zweifel hindurch zur Versöhnung zu gelangen vermag. Die Hinbewegung zur Versöhnung, zur Erreichung dieses Zieles ist der Inhalt seines Lebens und seiner Werke. Wir haben bei Beethoven das Bewußtsein, daß hier das Individuum seine besondere Subjectivität vor uns ausbreitet, die auf sich selbst gestellte, losgerissene, während bei Mozart noch unmittelbare Einheit des Subjects mit allen Gestalten des Lebens vorhanden ist.

Beethoven hat, wie schon bemerkt, in das Technische vielfach erweiternd und umgestaltend eingegriffen, die theoretischen Schranken, die seine Zeit ihm noch entgegenstellte, durchbrochen. Dieser Kampf mit den Naturgesetzen der Harmonie ist technisch das, was ich, die geistige Seite allein ins Auge fassend, als ein Losgerissensein von allen Mächten des Daseins bezeichnete. Durch diesen Kampf kommt jener Geist zur Erscheinung. Die Gesetze der Accordverbindungen, die Verwandtschaft der Accorde und alles

dahin Gehörige, selbst in gewissem Sinne die Regeln des höheren Contrapunktes, sind von der Natur gegeben. Mozart ist noch in Einheit mit diesen Gesetzen, d. h. er folgt in seinem Schaffen der Forderung der Natur, er giebt noch die natürlichere Fortschreitung, jedoch so, daß dieses Natürliche zugleich geistig verklärt ist, daß er nicht blos diese Fortschreitung giebt, weil sie die natürliche ist, sondern weil zugleich eine geistige Bedeutung darin enthalten ist. Beethoven überspringt zum Theil diese natürlichen Forderungen, er eröffnet einen Kampf mit ihnen, er negirt das unmittelbar sich Darbietende, Natürlichste, und erbaut erst auf dieser Negation sein Gebäude, so daß man das Bewußtsein dieser Negation gegenwärtig hat.

Dies ist der Gesichtspunkt, der ein tieferes Begreifen der Tonkunst und ihrer Geschichte, eine wissenschaftlichere Erfassung, zunächst möglich machen kann. Zugleich aber wird durch diese Auffassung die Betrachtung aus der Unmittelbarkeit des Empfindungslebens hinausgerückt, ein weiterer Gesichtskreis eröffnet sich und mehrere andere Aufgaben, welche eine productive, selbstständige Kritik allgemeiner machen können, schließen sich daran.

Es ist ein Hauptbestreben der Gegenwart, die verschiedenen geistigen Disciplinen unter allgemeine Gesichtspunkte zu fassen, die einzelnen Gebiete, die ein abgesondertes, von dem Allgemeinen getrenntes Leben führen, einander zu nähern und zu einem großen Ganzen zu verschmelzen. Diese Absonderung in besondere Fächer, wo das eine nichts von dem andern wußte, war von jeher in Wissenschaft und Leben in Deutschland vorherrschend und hat die bedauernswerthesten Resultate gehabt. Die Gegenwart hat als Hauptaufgabe erkannt, diese starren, der Gefahr der Verdumpfung allzusehr ausgesetzten Existenzen in Fluß zu bringen, andererseits zugleich auch die hier gesammelten Schätze dem allgemeinen Leben zum Genusse zu geben. Was die Gegenwart in anderer Beziehung schon gethan hat, ist in Bezug auf Musik nachzuholen, auch sie muß in das allgemeine Bewußtsein hineingebildet werden.

Zwar kann es scheinen, als ob von keinem geistigen Gebiete diese Absonderung weniger behauptet werden könne, als von der Musik, da sie ja die herrschende Kunst, ein

Theil der Erziehung und des Lebens geworden ist. Aber es gilt das Gesagte auch von ihr und mehr als von manchen anderen Sphären. Die Werke der Tonkunst sind zwar in die Empfindung der Nation übergegangen, aber nicht in das denkende Bewußtsein, sie sind in die Empfindung übergegangen ohne höhere Einsicht und ohne Bewußtsein ihres Gehaltes. Gar seltsam muß es dem Kenner der Musik erscheinen, wenn in Darstellungen der Entwickelung des allgemeinen deutschen Lebens alle Zweige berührt werden, und der Tonkunst, einer der größten Seiten des deutschen Geistes, mit keinem Worte gedacht wird.

Die musikalische Kritik hat nicht vermocht, die Werke der Tonkunst aus der engen musikalischen Sphäre herauszurücken und so zu fassen, daß sie der allgemeinen Intelligenz zugänglich wurden. Jetzt ist es die Aufgabe, sollen die großen Werke der Vergangenheit in das denkende Bewußtsein der Nation aufgenommen werden, soll die Musik der Gegenwart sich ihrer wahren Bestimmung wieder nähern, daß Alle, welche über Musik zu schreiben vermögen, dahin wirken, daß die Kluft, die die Wissenschaft, Literatur und Musik trennt, überbaut wird.

Die Resultate der modernen Wissenschaft, die großen Fortschritte der Aesthetik, müssen auch der Tonkunst zu Gute kommen, und es ist der Versuch zu machen, über Musik so zu sprechen, daß der Inhalt derselben zum gegenständlichen Bewußtsein erhoben wird. Es muß dahin gewirkt werden, daß jede Kunsterscheinung in ihrer relativen Berechtigung erkannt wird, um diese zahllosen subjectiven Liebhabereien, Sympathieen und Antipathieen zu verbannen, dahin gewirkt werden, daß eine Ansicht, welche die Möglichkeit der Allgemeingültigkeit in sich trägt, an die Stelle tritt.

Ich vermisse auf dem Gebiete der Tonkunst noch allzusehr ruhige Besprechung, ruhiges und unbefangenes Gegenüberstellen der verschiedenen Ansichten, die Neigung zu Untersuchungen, zur Berichtigung der einseitigen Ansichten, welche die Einzelnen oft hegen. Man glaubt, sogleich die Götter anflehen zu müssen, diesen Irrthum zu verzeihen, wenn Jemand eine abweichende Meinung ausspricht, während eine nicht grundlos ausgesprochene Ansicht

mindeſtens eine einſeitige Berechtigung für ſich in Anſpruch nehmen darf.

Wir müſſen uns bemühen, feſtere Beſtimmungen aufzuſtellen, die allgemeinen Entwickelungsgeſetze, den Faden, der ſich durch die Geſchichte hindurchzieht, aufzufinden, das in neueſter Zeit durch die Beſtrebungen bedeutender Geſchichtsforſcher gewonnene Material in große Gruppen zu ordnen, die Höhepunkte der Entwicklung aufzuſuchen, und Orientirung für die Gegenwart daraus zu ſchöpfen, die Geſchichte hereinzuziehen in das Leben des Tages, endlich den Verſuch zu machen, das Publikum, welches ſich von der ſchwankenden muſikaliſchen Kritik zurückgezogen hat, wieder zu gewinnen.

Der Laie iſt von der Seite der allgemeinen Bildung hereinzuführen in das Gebiet der Kunſt, der Muſiker aus der verhältnißmäßig engen Sphäre ſeiner Kunſt herauszuführen in das allgemeine Leben. Wenn dann die Betrachtung, die Kritik jene vorhin entwickelte höhere Stufe auf muſikaliſchem Gebiet erſteigt, hat ſie zugleich den Standpunkt erreicht, wo ſie mit dem allgemeinen Leben, mit Literatur und Wiſſenſchaft in Verbindung treten kann, indem ſie, aus dem muſikaliſchen Empfindungsleben heraustretend, fortgegangen iſt zu allgemein faßbaren Gedankenbeſtimmungen.

Darum ſind aus anderen Künſten entnommene Parallelen aufzuſtellen, welche den Stoff flüſſig machen, und dasſelbe Princip, welches anderwärts zur Erſcheinung gekommen iſt, auch in der Tonkunſt wirkſam zeigen.

Bei einem Gegenſtande, wo ſo viel zu thun iſt, würde es indeß ſehr übereilt ſein, abſchließen zu wollen. Es kommt vielmehr darauf an, anzufangen.

Alle, die über Muſik gedacht haben, wiſſen, daß lange Vorarbeiten oftmals nur dahin führen, wenig Worte ſagen zu können.

Es iſt ein Anderes, ob ſchon Ausgearbeitetes vorliegt, wie es z. B. in Poeſie und Malerei vielfach der Fall iſt, oder ob man auf einem ſchwankenden Gebiet überall erſt feſte Beſtimmungen verſuchen muß, und ich muß daher ausdrücklich bemerken, daß nur durch vereintes Wirken Gleichgeſinnter eine die Kräfte des Einzelnen gar ſehr

überſteigende Durchführung der angegebenen Richtung an den Erzeugniſſen der Gegenwart möglich iſt.

Mehrfach hat ſich ſeit einigen Jahren das Streben nach erhöhter, wiſſenſchaftlicherer Auffaſſung kund gegeben; um ſo mehr fordere ich Alle, welche mir beiſtimmen, auf, meine Beſtrebungen durch Beiträge in dieſem Sinne zu unterſtützen.

Die Zeitſchrift wird jedoch der bezeichneten Richtung keineswegs ausſchließlich huldigen; ſie wird zugleich fortfahren, ganz in der bisherigen Weiſe mit vorzüglicher Rückſicht auf das Praktiſche Werke des Tages zu beſprechen, möglichſt ſchnell die neuen Erſcheinungen aller Gattungen anzuzeigen, überhaupt einen möglichſt univerſellen Charakter anzunehmen ſuchen; Beiträge in dem bisherigen Sinne ſind daher in gleicher Weiſe willkommen.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper.

I.

Vergangenheit.

Die Oper, ihre geſchichtliche Entwicklung und die Zukunft derſelben zum Gegenſtand einer umfaſſenderen Betrachtung zu machen, halte ich für das dringendſte Bedürfniß der Zeit, und nur die ſchon in dem Programm des vorigen Bandes beſprochene Paſſivität der Kritik iſt Urſache geweſen, daß einem Gegenſtand, deſſen erſchöpfende Darſtellung von den wichtigſten Folgen für die Geſtaltung der Kunſt ſein muß, nicht ſchon vor längeren Jahren eine allſeitige und nachdrücklichere Beachtung gewidmet wurde. Die Oper iſt unter allen Muſikgattungen der Gegenwart vorzugsweiſe diejenige, welcher eine Zukunft bevorſteht, welche Trägerin des Zeitbewußtſeins und der nationalen Entwicklung werden kann; die Oper iſt es aber auch zugleich, welche in neuerer Zeit, mit einzelnen Ausnahmen, dieſer Beſtimmung am wenigſten entſprochen, und unvermögend, den einſt erreichten Höhepunkt zu behaupten, fortwährend Rückſchritte gemacht hat. Es iſt darum jetzt die

Aufgabe mit Nothwendigkeit geboten, das durch die geſchichtliche Entwicklung der Kunſt, die politiſche und allgemeine Weltſtellung bedingte Ziel der Oper ins Auge zu faſſen und uns über den zurückgelegten Weg und die darin zur Erſcheinung gekommenen Geſetze zu orientiren, im Beſonderen aber den raſchen Gang der Production einmal durch Beſinnung über das, was die Gegenwart gebietet, zu unterbrechen. Der Augenblick iſt günſtig; friſche, erneute Thätigkeit zeigt ſich überall auf dieſem Gebiet, und man kommt deutſchen Werken mit größerer Willfährigkeit entgegen, als noch vor kurzer Zeit; der Augenblick iſt aber auch entſcheidend, indem ein Mißlingen der Verſuche in der Gegenwart unabwendbar für eine lange Reihe von Jahren dem Gegenſtande wieder alle Theilnahme entziehen würde. — Ich verſuche die Löſung der Aufgabe mit Begeiſterung für den Gegenſtand, um ſo mehr, als ich glaube, zum Theil noch nicht Erkanntes zur Sprache bringen zu können, zugleich mit dem Wunſche, daß meine Worte in das Leben eingreifen, und die Veranlaſſung ſein möchten, der künſtleriſchen Thätigkeit auf dieſem Gebiet eine andere, höhere Richtung zu geben.

*

Die Erfindung unſerer modernen Oper um das Jahr 1600 gleichzeitig in Rom und Florenz bezeichnet den wichtigſten, folgenreichſten Wendepunkt in der Entwicklung der Tonkunſt. Die Oper iſt es geweſen, welche die frühere große Kirchenmuſik geſtürzt, die Kunſt aus den kirchlichen Banden befreit und in die Welt eingeführt, die herbe Strenge der Vorzeit beſeitigt, und dem modernen Ideal die Bahn gebrochen, zugleich die Veranlaſſung zur Erfindung der wichtigſten ſpäteren Kunſtformen gegeben hat. Die geſammte Geſchichte der Muſik kennt kein zweites Ereigniß, welches mit ſo nachhaltiger Gewalt auf die Umgeſtaltung aller muſikaliſchen Verhältniſſe eingewirkt, und mit einem Male eine ſolche Fülle des Neuen hervorgerufen hätte. — Der erhabene Styl der Muſik war bis dahin der einzig herrſchende geweſen, und was Italien betrifft, Paleſtrina „der Fürſt im Reiche der Tonkunſt.“ Die Kirchenmuſik und mit ihr die melodieloſe Harmonie hatte uneingeſchränkt geherrſcht, und die Componiſten der in ganz

Italien den Vorrang behauptenden päpstlichen Kapelle beschränkten sich streng auf den dort durch Palestrina zur Geltung gekommenen Styl. Weltliche Musik bildete nur ein sehr untergeordnetes Element, und Instrumentalmusik als höhere, ausgebildetere Kunst war eben so wenig vorhanden, als die Formen der Arie und des Recitativs. Spuren eines einstimmigen Gesanges zwar hatten sich früher namentlich in Volksliedern gezeigt, aber es waren dieselben seit dem Emporkommen der Harmonie bei den Niederländern mehr und mehr unterdrückt worden, so daß in lang ausgehaltenen Akkorden sich bewegende Chorgesänge während der Periode des erhabenen Styls die allein herrschende Musikgattung bildeten. — Mit Erfindung der Oper öffnen sich die Thore der Neuzeit, treten wir ein in jene Weltanschauung, welche die Erde und ihre Lust dem Himmel als eine gleichberechtigte Seite gegenüberstellt, welche den Blick des Menschen öffnet für die Herrlichkeit des Diesseits, und die frische, erquickende Luft rein menschlicher Gefühle und Anschauungen einathmen läßt, treten wir ein in jene Weltanschauung, welche dem früheren, alles Menschliche ausschließenden und als ein Ungöttliches bezeichnenden religiösen Sinn gegenübertritt, und die Berechtigung des Natürlichen zur Geltung bringt. Schon die großen Maler Italiens hatten, bevor der erhabene Styl der Musik sich vollendete und abschloß, jene mächtige Umgestaltung vollbracht, und die Kunst aus den kirchlichen Banden befreit; das Studium der griechischen Literatur hatte die letzte Finsterniß aus den Köpfen entfernt und von den Fesseln starrer Autorität befreit. So ging jetzt der Menschennatur in der Schönheit nach langen Jahrhunderten wieder das Bewußtsein der ihr eingebornen Göttlichkeit auf; der Himmel wurde herabgezogen in die vordem spiritualistisch verflüchtigte Welt, und die Gottheit nahm Wohnung unter den Menschen.

Nicht eigentliche Musiker und Contrapunktisten sind es gewesen, welche die gewaltige, folgenreiche Schöpfung der Oper in das Leben gerufen haben; Gelehrte im Gegentheil, Dichter, Sänger, Dilettanten haben die ersten Erfindungen gemacht, und die früheste Gestalt des musikalischen Dramas bestimmt. Bei dem neu erwachten Sinn für die

Wiſſenſchaft, Poeſie und Kunſt des Alterthums konnte es nicht fehlen, daß Männer, welche von dieſen Intereſſen berührt waren, auch der Muſik der Vorzeit ihre Aufmerkſamkeit zuwenden, und Verſuche der Wiederbelebung des Alten unternehmen würden, während den eigentlichen, zu ſehr auf den Kreis ihrer Kunſt beſchränkten, und darum in Einſeitigkeit verhärteten Muſikern Sinn und Empfänglichkeit für den Fortſchritt, für etwas, welches zugleich Sinn und Intereſſe für Poeſie vorausſetzte, fehlte. Bald mußte jenen Gelehrten der große Unterſchied der antiken Muſik von der zu ihrer Zeit üblichen, das gänzlich von allem damals Bekannten Abweichende der erſteren zum Bewußtſein kommen, und es war daher natürlich, daß man ſich das Weſen derſelben immer klarer zu machen beſtrebte und ſich bemühte, „jene Kunſt, von welcher die Alten ſo viel Wunder erzählten, wieder zu entdecken, ſowie dies mit manchen anderen durch die Einfälle der Barbaren verloren gegangenen Kenntniſſen bereits der Fall war.“ Zuſammenkünfte Gleichgeſinnter bildeten ſich, welche dieſen Zweck verfolgten, und nach dem Muſter Griechenlands den Chorgeſängen im ſtrengen Styl eine andere Art von Geſangweiſe, bei welcher der Text zu größerer Geltung gelangen könnte und die Worte verſtändlicher gemacht würden, gegenüberzuſtellen ſuchten. Das Haus eines Grafen Giovanni Bardi von Vernio in Florenz namentlich wird als der Mittelpunkt ſolcher Beſtrebungen bezeichnet. Nach mannigfachen Verſuchen gelang es, etwas einigermaßen Befriedigendes zu Stande zu bringen, und der erſte Anſtoß für das Neue war auf dieſe Weiſe gegeben; die Bahn war gebrochen, und es kam jetzt nur noch darauf an, daß die eigentlichen Muſiker ſich die Sache aneigneten, um nun auch einerſeits ein die ſtrengeren techniſchen Forderungen Befriedigendes zu Stande zu bringen, andererſeits in die neuen Formen einen größeren Reichthum ſelbſtſtändiger muſikaliſcher Gedanken hineinzulegen. Das neue Princip hatte Geltung gewonnen, und das moderne Ideal war in ſeiner erſten, unmittelbarſten Geſtalt zur Erſcheinung gekommen.

Man hat zum Theil die Bemühungen jener Männer, die Muſik des griechiſchen Trauerſpiels wieder aufleben zu machen, als eine ſeltſame Liebhaberei, als eine Grille, bei-

nahe als eine Thorheit betrachtet, welche nur zufällig und ganz beiläufig jenes große Resultat, die Erfindung der Oper, zur Folge hatte; man hat damit die allem Christlichen tiefeingeborne Sehnsucht nach Griechenland, die ihm inwohnende Ahnung, daß es dort seine Ergänzung zu suchen hat, man hat den Genieblitz des Jahres 1600 auf musikalischem Gebiet völlig verkannt. Ein dunkler Instinct, eine Ahnung, daß der christlichen, bis dahin vorzugsweise auf die Kirche beschränkten Musik etwas fehle, was nur in Griechenland zu erlangen sei, trieb und leitete jene Männer, welche die Oper erfanden. Derselbe Geist, welcher alle Erscheinungen des modernen Lebens gestaltete, hat auch auf gleiche Weise in der Tonkunst weiter bildend und schaffend gewirkt, und hier durch diese Wendung jenen Gebilden entsprechende Gestalten hervorgerufen. So wie das Alterthum einseitig seine Befriedigung vorzugsweise in der Sinnenwelt fand, so huldigte umgekehrt das Christenthum einem einseitigen Spiritualismus, einer Verflüchtigung des Sinnlichen, und nur erst die Durchdringung beider Seiten zu einem höheren Ganzen hat ein vollkommen Befriedigendes, hat die höchsten Schöpfungen hervorgerufen. Das Princip der neueren Zeit ist die Ineinsbildung der griechischen und der früheren christlichen Weltanschauung. Diese Durchdringung beider Seiten ist es, welche in Raphael's Werken bezaubert, diese Durchdringung war es, welche Goethe nach seiner italienischen Reise auf den Höhepunkt seines Schaffens führte, und eine völlige Umwandlung seines Wesens bewirkte, so daß es ihm schien, als habe er erst mit dieser Epoche zu leben begonnen. Griechenland hat genau denselben Einfluß, welchen es auf die allgemeine geistige Gestaltung des Abendlandes erlangt hat, auf unsere Musik geäußert; auch unsere Tonkunst ist erst durch griechische Einflüsse, durch die Bemühungen jener Männer, sich das Wesen der antiken Musik deutlich zu machen, zu höherer Reife gelangt. Wie in der Malerei durch die Einwirkung der griechischen Skulptur jene frühere Magerkeit der Gestalten, jene spiritualistische Verflüchtigung des Leiblichen beseitigt wurde, so daß Raphael und die späteren Maler Madonnen und Büßerinnen in blühender Körperfülle malen konnten, und diese tief geistigen Charaktere

zugleich durch ſinnliche Anmuth entzücken, wie in der deutſchen Poeſie, wie bei Goethe erſt durch das Studium Griechenlands jene Formloſigkeit und verſchwimmende Sentimentalität in Götz und Werther, das Wilde und Regelloſe, was die Männer der Sturm- und Drangperiode zeigen, überwunden wurde, und Vollendung der äußeren Erſcheinung, Pracht des Ausdrucks und Geſchloſſenheit der Form an die Stelle trat, ſo hat auch die Muſik erſt durch die Ausbildung der weltlichen Formen, durch Erfindung des Recitativs und der Arie, die jenen griechiſchen Studien wenigſtens mittelbar ihre Entſtehung danken, ihre Vollendung erlangt. Die Muſik der päpſtlichen Kapelle im 16. Jahrhundert entſpricht jenen vorraphaeliſchen Werken der Malerei, welche das Leibliche noch nicht völlig zu ſeinem Rechte kommen laſſen, die Muſik der Neapolitaner dagegen, die Muſik jener größten, einflußreichſten Kunſtſchule, welche durch die Oper und den Umſchwung aller muſikaliſchen Verhältniſſe in das Leben gerufen worden war, und die neuen Formen in ſich aufgenommen hatte, zeigt die blühende Fülle Raphael'ſcher Geſtalten. — Man hat das anfangs einſeitige Auftreten der großen weltgeſchichtlichen Principien, ihre ſpätere Verknüpfung, ihre organiſche Einigung in anderen Gebieten der Wiſſenſchaft und Kunſt erkannt. Die Tonkunſt allein erſchien bisher immer als etwas Abgeſondertes, welches, in ſeiner Entwicklung auf ſich beſchränkt, nirgends hin paßte, und keinen Theil an der allgemeinen Bewegung zu haben ſchien. Ich habe angedeutet, wie das Princip, welches allen Geſtalten abendländiſcher Kunſt zum Grunde liegt, auch in der Tonkunſt ſich wirkſam erwieſen hat, und damit den Hauptwendepunkt der Geſchichte der Muſik hineingehoben in das Reich des allgemeinen Geiſteslebens. Es kam in jener Epoche darauf an, das rein Menſchliche in ſeiner Berechtigung geltend zu machen, dem überwiegend Geiſtigen der Kirchenmuſik eine ſchöne Sinnlichkeit gegenüberzuſtellen, dieſe im Alterthum zur Erſcheinung gekommene Seite für die Tonkunſt zu erwerben, und es geſchah dies durch die Erfindung der Oper, und Alles das, was an dieſe ſich knüpft. Der bis dahin überwiegend geiſtigen Tonkunſt die ſinnliche Seite hinzugefügt zu haben, iſt hauptſächlich die Bedeutung des erſten Auftretens der Oper in Italien. —

Italien hat im Laufe von beinahe zwei Jahrhunderten das, wozu durch jene Erfindung der Grund gelegt war, weiter entfaltet, anfangs langsam, dann in immer rascherem Laufe der Stufe der Vollendung zuführend, welche auf diesem Standpunkt der Kunstentwicklung überhaupt und bei diesem Princip möglich war. Es ist sehr Bedeutendes auf diesem Gebiet geleistet worden, aber alle jene Werke sind jetzt vergessen, und die Schöpfer derselben kaum dem Namen nach gekannt; nur wenige italienische Opern früherer Zeit sind gedruckt, und so fehlt jetzt den Meisten die eigene Anschauung. Die umfassendere und tiefere Lösung der Aufgabe, welche Deutschland vollbrachte, hat jene Anfänge, allerdings zum Theil mit Unrecht, der Vergessenheit überliefert. Man wird nicht zu weit von dem Wahren abweichen, wenn man den allgemeinen Charakter der modernen italienischen Oper auch in jenen Werken wiederzufinden erwartet. Italien ist sich in dem Wesentlichen sehr gleich geblieben, und dasselbe Princip, welches in den gegenwärtigen Kunstschöpfungen dieses Landes zur Erscheinung kommt, hat auch jene früheren Werke hervorgerufen. Nur im Aeußeren, in der Häufung der Orchestermassen, in dem Gebrauch größerer, complicirterer Formen sind große Umgestaltungen durch die spätere Rückwirkung Deutschlands hervorgerufen worden; was das Wesentliche betrifft, so ist in der italienischen Oper immer ein lyrisches, dramatischem Fortschritt hinderliches Ausströmen der Empfindung, ist schöne künstlerische Sinnlichkeit im Gegensatze zu der überwiegend geistigen Richtung der deutschen Musik vorherrschend gewesen. —

Die Oper auf einen freieren geschichtlichen Standpunkt zu heben und von den engen nationellen Schranken Italiens zu befreien, die Lösung der Aufgabe auf einer höheren Stufe zu vollbringen, war die Bestimmung Deutschlands. Italien ist groß gewesen dadurch, daß es allen anderen Völkern eine Zeitlang erfindend voranging, Deutschland immer durch die umfassendere und tiefere Ausbildung, welche es diesen Erfindungen angedeihen ließ.

Unser Vaterland hatten die Greuel des dreißigjährigen Krieges zu sehr niedergedrückt, als daß es gleichzeitig mit Italien einer Thätigkeit, deren Gedeihen die heiterste Be-

haglichkeit voraussetzt, sich hätte zuwenden können; es versäumte anfangs die selbstständige Entwicklung der neuen Erfindung, und mußte sich mit einigen Versuchen begnügen. Als aber die deutschen Höfe sich wieder zu erholen begannen, war ihr Augenmerk so sehr auf Italien gerichtet, daß sie nur von dorther Sänger und Componisten beriefen, und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Man wollte das Neue unmittelbar fertig und vollendet besitzen, nicht erst im eigenen Vaterlande mühsam heranbilden; höhere Kunstzwecke überhaupt konnten da nicht Geltung erhalten, wo man nur an Zerstreuung und Sinnenlust dachte. So konnte es geschehen, daß die italienische Oper längere Zeit hindurch zur ausschließlichen Herrschaft in Deutschland gelangte, hier völlig heimisch wurde, und das Nationale niederdrückte und verdrängte, daß in unserer Kunstentwicklung ein fremdes Element wesentlicher Bestandtheil wurde.

Deutschland indeß ist zu productiv, um Fremdes sclavisch aufzunehmen, um das Eigene stets zurückzustellen und nur in jenem zu leben, und so mußten denn auch bald eigenthümliche Versuche eine gewisse, wenn auch beschränkte Geltung gewinnen. Die italienische Musik herrschte an den Höfen; das Volk aber, dessen unerschöpfliche Productivität ja seit länger als einem Jahrtausend sich bewährt hat, das Volk, welches immer das Unächte, welches ihm die höheren Classen der Gesellschaft bringen, wieder ausscheidet, welches mit immer gleicher Frische das, was sich ausgelebt hat, erneut, oder neu Erschaffenes an dessen Stelle setzt, das Volk hatte bald in seinen Kreisen etwas Aehnliches, aber Nationales hervorgerufen, und damit den Sinn für das Vaterländische wenigstens geweckt, und die Bahn für künftige größere Leistungen geebnet. Die deutsche Tonkunst war unterdeß in anderen Gattungen, welche sich, frei und unabhängig von Italien, völlig selbstständig entwickelt hatten, auf dem Gebiete der Kirchenmusik erstarkt und groß geworden, und hatte hier, indem sie dem protestantischen Glaubensbekenntniß zum Ausdruck diente, die deutsche Nationalität schon in ihrer tiefsten Tiefe erfaßt, und zur Erscheinung gebracht. Es bedurfte nur eines allgemeinen geistigen Aufschwunges, um unter solchen Voraussetzungen

die nationale Oper mit einem Male mächtig ins Leben treten zu sehen. Diesen Aufschwung brachte die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, brachten die neuen Ideen, welche von Frankreich herüber kamen, brachte die beginnende Staatsumwälzung, dieser große Sonnenaufgang in der Geschichte, brachte Klopstock, der zwar in seinen größeren Dichtungen für uns jetzt langweilig, in seinen Freiheits- oden ein Heros, eine unsterbliche Gestalt ist, brachten überhaupt jene großen Männer, welche jetzt schnell nacheinander erschienen. So wurde es möglich, daß alle Strahlen in einem neuen Brennpunkt sich concentriren, daß Deutschland sich zusammenfassen, und seine Eigenthümlichkeit nun auch in der Oper ausprägen konnte. Italien hatte den Anfang gemacht, hatte einer herben, kirchlichen Erhabenheit gegenüber die Kunst in die Welt eingeführt und eine schöne Sinnlichkeit zur Erscheinung gebracht. Jetzt galt es, auf diesem Boden und mit solcher Errungenschaft in die Tiefen des Geistes hinabzusteigen, und jenen blühenden Formen, jener schönen Sinnlichkeit, Wahrheit des Ausdrucks, charakteristisches und dramatisches Leben einzubilden, und so die Aufgabe auf höherer Stufe, mit umfassenderen Mitteln, überhaupt universeller zu wiederholen; es galt zunächst, das was bis dahin noch mangelte, das Neue, Italien energisch gegenüberzustellen. Dies war die That Gluck's. Gluck gehört auf dem Gebiete der Tonkunst zu den Männern, welche ich am höchsten ehre. Keiner hat so wie er seine Blicke einzig und allein auf das Ewige gerichtet, und jede Mode verachtend, nur das für alle Zeiten Gültige zur Darstellung zu bringen gesucht. Fast bei keinem Tonkünstler außer ihm zeigt sich eine solche energische Consequenz, eine solche eiserne Beharrlichkeit des Willens, ein solch' hohes, bewußtes Kunststreben, und es ist nur dem stets neu andringenden italienischen Opernwesen zuzuschreiben, wenn Gluck im größeren Publikum nicht die Stellung einnimmt, welche er verdient, die Stellung eines der größten Tonsetzer aller Zeiten. Er war ein Heros, und wie sehr daher auch alle kunstgeschichtlichen Voraussetzungen, um die Lösung seiner Aufgabe möglich zu machen, für ihn vorhanden waren, wie sehr namentlich Händel seine Erscheinung vorbereitet hatte, wie sehr auch gleichzeitig neben

ihm eine gewaltige Thätigkeit ſich regte, ſo müſſen wir es doch natürlich finden, wenn Deutſchland und die von dem Neuen noch unberührte Menge längere Zeit hindurch die Hoheit ſeines Strebens nicht zu würdigen wußte. Eine Bühne, ein Publikum gab es, wo Gluck ein tieferes Verſtändniß, eine Anerkennung, welche das Vaterland ihm nicht gewährte, glaubte erwarten zu dürfen: die Pariſer Bühne, das Pariſer Publikum. Schon hatte in Frankreich jene Umbildung der Anſichten begonnen, welche in wenigen Jahren zur weltumgeſtaltenden That werden ſollte, und Gluck's heroiſche Schöpfungen fanden darum einen verwandteren Boden. Die großen Dichter der franzöſiſchen Nation hatten außerdem das Intereſſe an heroiſchen Stoffen, wie ſie Gluck bearbeitete, geweckt, und auf ſolche Weiſe mittelbar die neue Richtung angebahnt. Auch Verwandtſchaftliches im engeren, muſikaliſchen Sinne wurde die Urſache, daß man ſeinen Compoſitionen mit einer gewiſſen Vertrautheit entgegenkam. Wie der Vogel in den Zweigen ſingt, um zu ſingen, hatte Italien geſungen in einem freien, melodiſchen Ergehen der Singſtimme ohne Rückſicht auf beſonderen, charakteriſtiſchen Ausdruck, und Italien hatte ſo der Melodie eine formelle, ſinnlich ſchöne Vollendung gegeben. Gluck, ſeinem allgemeinen Standpunkte, ſeinem Princip dramatiſcher Wahrheit im Ausdruck zufolge, mußte den Inhalt der Worte in ihrer Beſonderheit ſeinen Melodieen einprägen, und den Verlauf derſelben demzufolge beſtimmen, mußte dieſelben zwiſchen jene frei für ſich beſtehende Geſangsmelodie, welche nur die Grundſtimmung in ſich aufnimmt, und dann unabhängig vom Text ſich ergeht, und die gewöhnliche Declamation ſtellen, mußte den rhetoriſchen Accent in dieſelben aufnehmen. Dies aber war es, was dem franzöſiſchen Weſen gemäß war, was ſchon Lully, der Begründer der franzöſiſchen Oper, zur Geltung gebracht hatte. Gluck wendete ſich darum nach Paris, feierte dort ſeine ewig denkwürdigen Siege, und kehrte endlich ruhmgekrönt, und nun auch hier allmählich mehr anerkannt, nach Deutſchland zurück. Er ſteht mit dem einen Fuße in Frankreich, mit dem andern in Deutſchland, und ſo wie er dort auf den weiteren Fortgang der Oper den mächtigſten Einfluß gehabt hat, ſo iſt überhaupt

sein Wesen vorzugsweise nur aus dieser Doppelnatur zu begreifen. Die französische und deutsche Nationalität wurde durch ihn der italienischen gegenübergestellt.

Aber die Eigenthümlichkeit der italienischen Musik ist eine wesentlich berechtigte, das Princip derselben war in Gluck zu wenig zur Anerkennung, die vorhin bezeichnete Natur des modernen Ideals darum in ihm nicht vollständig zur Erscheinung gekommen. Es ist außerdem die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands, nicht wie die Nachbarvölker in einseitig abgeschlossener Individualität zu beharren, sondern sich zum Gefäß für den gesammten Weltinhalt zu machen, sich zur Universalität zu erweitern, und die andern Volksgeister um seinen Thron zu versammeln. So hat die deutsche Philosophie des 19. Jahrhunderts die gesammte Geschichte von dem ersten selbstständigen Auftreten des Geistes an, zugleich die neueren Systeme Frankreichs, Englands und Italien in sich aufgenommen, so hat Goethe, nachdem er in der ersten Epoche seines Schaffens einer rein deutschen Richtung gehuldigt hatte, in der zweiten auf deutschem Grunde die schöne Sinnlichkeit und plastische Formvollendung Griechenlands zur Geltung gebracht, in der dritten den Orient nach Deutschland verpflanzt, so hat in neuester Zeit Fr. Rückert, auf diesen Wegen fortschreitend, wahrhaft weltumfassend seine Subjectivität zum Spiegel des gesammten Orients gemacht, und Bausteine zu einem Pantheon aller Nationen gegeben. Auch die deutsche Musik hat dieser Aufgabe sich unterzogen, diese Mission erfüllt, und dafür in Mozart den vollendetsten Repräsentanten gefunden. Wenn Gluck dem declamatorischen Princip Frankreichs das Uebergewicht gestattete, so hat Mozart durch die Vereinigung der Style der drei musikbedeutendsten Nationen die höchste Vollendung der Melodie, die wahrhaft musikalische Schönheit, welche gleichweit von jener rein natürlichen Lust am Singen und einem ängstlich abgemessenen Wortaccent entfernt ist, erreicht. Wenn Gluck vor Allem nach geistigem Ausdruck, nach Wahrheit strebte, so hat Mozart zugleich wieder die sinnliche Seite, die Schönheit in ihre Rechte eingesetzt, und demzufolge, Gluck in sich aufnehmend, das moderne Ideal, die Ineinsbildung des Sinnlichen und Geistigen in höchster Weise zur Erscheinung

gebracht. Beklagenswerth ist demnach zwar jene Ausländerei, jene Herrschaft der italienischen Kunst in Deutschland gewesen, aber es hat dieselbe zugleich das große, positive Resultat gehabt, daß unsere Kunst dadurch in den Stand gesetzt wurde, ihre weltgeschichtliche Bestimmung zu erreichen.

Mit einer Befriedigung, welche spätere Opern nur selten zu gewähren vermögen, mit dem Bewußtsein, wirklich ein Kunstwerk vor uns zu haben, können wir noch jetzt der Aufführung Gluck'scher Opern beiwohnen. Der große Verstand Gluck's ist es, sein Alles überschauender Blick, welcher diese Befriedigung erweckt. Wenn die späteren großen Operncomponisten weit mehr als Gluck Phantasie und Empfindung beschäftigen, so ist doch fast keiner, welcher diese Mäßigung, diese Beherrschung, diesen stets auf das Ganze gerichteten Blick, diese verständige Klarheit zeigte. Gluck hat zuerst Charaktere geschaffen im dichterischen Sinne, durch bestimmte Umrisse begrenzte Gestalten musikalisch dargestellt, und die Musik zu solcher Schärfe der Charakteristik zugespitzt. Mit großer Meisterschaft weiß er gleich beim Beginn seiner Dramen das Wesentliche, den inneren Kern jeder Persönlichkeit zur Darstellung zu bringen, durch das ganze Stück hindurch diese Eigenthümlichkeit consequent zu entfalten, und bis zur Vollendung zu entwickeln. Mit großer Meisterschaft weiß er die Instrumente zu vertheilen, und den verschiedenen Charakteren ihrer Eigenthümlichlichkeit gemäß beizuordnen, so daß, während spätere Componisten von dem ganzen Orchester fortwährend mehr oder weniger Gebrauch machen, hier bei Gluck im Gegentheil eine kunstvolle Vertheilung, ein kunstvolles Aufsparen bis zum rechten Moment sich zeigt, — eine Mäßigung, welche nicht rühmend genug anerkannt werden kann. Mit großer Meisterschaft endlich weiß Gluck jede Erfindung, jede Instrumentalfigur dem Plane des Ganzen gemäß zu gestalten. Aus Allem spricht eine große, überschauende, das ganze Werk bis in jede Einzelnheit durchdringende Intelligenz, eine unerschöpfliche Consequenz. Hatten die Opernformen vor Gluck eine feste, unbewegliche, von dem Inhalt unabhängige Gestalt gewonnen, so daß die innere Seele der Dichtung darin nicht mehr zur Erschein-

ung kommen konnte, so hat Gluck dagegen alle diese Formen zerschlagen, und die Gestaltung allein von dem Gange der Sache abhängig gemacht. In jenen früheren, weit ausgedehnten musikalischen Formen dramatisches Leben zu entwickeln, war unmöglich; Gluck erkannte die Nothwendigkeit, Alles in Fluß zu bringen, mit Arien, Recitativen, Chören zu wechseln, wie es der Augenblick gebot, ohne erst jeden Satz rein musikalisch auszuführen, und zu einem bestimmten Abschluß zu bringen. Gluck endlich hat sich nicht auf die Trivialitäten gewöhnlicher Operntexte beschränkt; er hat sorgfältig gewählt, und mächtige Leidenschaften von wirklich substantiellem Gehalt, Vater-, Mutter-, Gatten-, Geschwisterliebe, männlichen Muth, Kühnheit, Zorn zur Darstellung gebracht. Er hat alle diese Seelenregungen, diese Leidenschaften mit einer Gesundheit und Frische der Empfindung, mit einer Naturwahrheit dargestellt, daß der Sinn und das Interesse für seine Schöpfungen nie untergehen kann.

Es ist jedoch weniger die schöpferische Phantasie, welche Gluck's Charaktere in das Leben gerufen hat, es ist ein mehr verständiges Erkennen, und die Gestalten desselben zeigen darum eine gewisse Monotonie, einen gewissen Mangel an Lebenswärme; es fehlt ihnen jene liebens- und bewunderungswürdige Beweglichkeit, Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit, welche Mozart's Dichtungen auszeichnet. Gluck's Seele ist nur von Ernst erfüllt, und seine Gestalten tragen darum eine und dieselbe Färbung, eine gewisse antike Großartigkeit; man hat sie Marmorbildern verglichen, plastisch genannt, wie jene Marmorbilder, aber auch kalt und unbeweglich wie jene. Es war Gluck nicht gegeben, jenes Zauberreich der Phantasie zu betreten, welches Mozart und seine Nachfolger erschlossen haben, jene Kunstvollendung und classische Abgeschlossenheit zu erreichen, welches Resultat schöpferischer Phantasie und tiefen Kunstverstandes zugleich ist. Gluck hat allerdings, das was er beabsichtigte, in Folge des Standpunktes seiner Zeit, in Folge des Mangels an Vorgängern oftmals nicht befriedigend zur Erscheinung zu bringen vermocht, und es ist dieser Umstand bei seiner Beurtheilung wesentlich in Anschlag zu bringen. Es ist oftmals eine unvermittelte

Kluft zwiſchen dem, was er beabſichtigte, und dem, was er zur Darſtellung gebracht hat; hat man jenes erkannt, ſo iſt Alles groß und bedeutend; hält man ſich an das, was gegeben iſt, ſo fühlt man ſich öfter unbefriedigt. Aber auch dies in Betracht gezogen, ſo iſt doch bei ihm keineswegs noch jene Fülle und freie, ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie, welche die ſpätere Zeit charakteriſirt. Gluck ſteht nach alledem vor uns als einer der größten Künſtler, was das Streben nach dem als das einzig wahre erkannten Ziele, was Größe und Adel der Geſinnung, tiefes Denken, Verſtand in der Entwerfung und Conſequenz in der Ausführung ſeiner Schöpfungen, als ein Muſter der Nacheiferung, was ſein Princip betrifft, als ein Vorbild für die Geſinnung; — betrachten wir das Geleiſtete, ſo müſſen wir dem Nachfolger Mozart die Siegespalme reichen, unbeſchadet der Größe Gluck's, welche ihn in Einigem, was Hoheit, Adel, ſtrenge, ernſte Seelenſchönheit betrifft, unübertroffen erſcheinen läßt, unbeſchadet der Mängel Mozart's, welche ihn gegen Gluck allerdings auch Rückſchritte machen ließen.

Es ſind griechiſche Thränen, welche in Gluck's Werken vergoſſen werden; es iſt eine jungfräuliche Friſche und Herbheit in dieſen Charakteren, im Gegenſatz zu der entwickelten Sinnlichkeit des Weibes in Mozart; es weht eine friſche Morgenluft in den Werken Gluck's, welche nicht ganz frei iſt von Kälte, während Mozart in der warmen Mittagsſonne einer ganz entfeſſelten Freude und Wonne ſteht. Jener ſchafft nur in Gemeinſchaft mit dem Dichter, dieſer aus ſich ſelbſt, aus der Fülle der Phantaſie heraus. Gluck wäre verloren, wenn er ſolche Trivialitäten, wie die Mozart'ſchen Texte im Einzelnen zeigen, wenn er keine hohen, tragiſchen Empfindungen auszudrücken hätte; Mozart hat ſeine Charaktere ſelbſtſtändig aus der Fülle des Herzens und der Phantaſie heraus geſchaffen; ſie ſtehen uns darum menſchlich näher, und Leporello, Zerline, Osmin, Blondchen und viele andere wären für Gluck unmöglich. Gluck iſt die noch unaufgeſchloſſene Knospe, Mozart die in reichſter Fülle entfaltete Blume. — Unſere Oper culminirt in zwei Gipfeln, Gluck und Mozart; beide haben in gewiſſer Hinſicht das Höchſte geleiſtet, je nachdem man

den Gesichtspunkt feststellt. Während indeß Mozart die Aufgabe zum Abschluß brachte, und in dieser Hinsicht unbestreitbar die höchste Bestimmung erfüllte, hat er zugleich schon — wir sagen dies unbeschadet unserer Verehrung für den Herrlichen — dem Sinken der Kunst vorgearbeitet, und zu dem späteren Rückgang die Veranlassung gegeben. Bei Gluck ist hohes Bewußtsein von der Würde der Sache, und künstlerischer Ernst überwiegend; Mozart besaß nicht diese strenge Haltung, dieses philosophische Bewußtsein. Weit entfernt zwar, ein genialer Naturalist zu sein, dachte er viel, und gerade das schöne Gleichgewicht von Reflexion und unmittelbar schaffender Naturkraft ist das Bezaubernde in seinen Schöpfungen; aber er dachte nur innerhalb seiner Kunst, nur musikalisch, und es mangelte ihm jenes davon getrennte, im Hintergrund thronende, ausdrückliche, theoretische Bewußtsein von der hohen Bedeutung der Kunst und des schaffenden Genies, die Rücksicht, jede Schöpfung neben ihrer augenblicklichen Bestimmung zugleich so zu gestalten, daß sie unmittelbar auch der Unsterblichkeit geweiht war. Mannigfache Zugeständnisse, welche er dem Zeitgeschmack machte, waren die Folge, und die hohe Anschauung Gluck's von der Oper ging bei ihm zum Theil verloren. Alles was das Genie zu geben vermag sehen wir bei ihm in reichster Fülle vorhanden, und die tiefste Begeisterung für die Sache zeigt sich im Wesentlichen; an strenger Haltung aber und Unterordnung alles Zufälligen unter die ewige Idee steht er Gluck nach. Wenn bei diesem Alterndes sich zeigt, so ist die Ursache der Standpunkt seiner Zeit und die minder außerordentliche Begabung; bei Mozart, welcher überall das Vollendete hätte geben können, haben wir die Anschauung, daß es Concessionen gegen den Zeitgeschmack, daß es eine minder hohe Ansicht von der Sache überhaupt war. Durch die geschichtliche Mission Deutschlands zur italienischen Musik hingedrängt, entfernte er sich wieder von der hohen, geistigen Schönheit Gluck's, und gestattete dem sinnlichen Element in Werken zweiten Ranges, Titus z. B., allzu großen Einfluß, verließ überhaupt die strenge, dramatische Gestaltung Gluck's, und machte dieselbe hin und wieder von äußeren Einflüssen abhängig. Seine überwiegend musikalische Natur endlich

ließ ihn zum Theil in Texten Befriedigung finden, welche im Ganzen allerdings vortrefflich, muſikaliſch reichen Stoff boten, im Einzelnen jedoch, in der dichteriſchen und dramatiſchen Geſtaltung ſehr Vieles zu wünſchen übrig ließen. Mozart machte dadurch die Oper zu einer rein muſikaliſchen Schöpfung, während ſie bei Gluck, wie es ſein ſoll, eine dichteriſch-muſikaliſche geweſen war. Die moderne Textvernachläſſigung, die ſchiefe Wendung, welche der Begriff der Oper in ſpäterer Zeit erhalten hat, der Umſtand, daß die Muſik und die muſikaliſchen Formen in der Oper das Uebergewicht erlangten, nicht aus der inneren Nothwendigkeit des Textes herausgeſchaffen waren, daß Herkommen und Gewohnheit entſchieden, haben in ihm wieder ihren erſten Urheber gefunden. Die Hoheit ſeines Genies hielt die Werke vorzugsweiſe auf jener Höhe, welche wir bewundern, weniger Bewußtſein, weniger ein ſtets in allen Theilen auf das Ewige und Unvergängliche gerichtetes Streben. Mozart bezeichnet, wie dies bei allen Genien, welche auf dem Culminationspunkt ſtehen, der Fall iſt, den Wendepunkt, das letzte Erſteigen des Gipfels, und das erſte Hinabgehen von demſelben. So tragen die Momente höchſter Reife und Entwicklung im Reiche alles Lebendigen zugleich den Keim des Todes in ſich, und die höchſte Entfaltung iſt zugleich die beginnende Vernichtung. Dies iſt das Reſultat, welches wir feſthalten müſſen, um den weiteren Fortgang der Oper zu begreifen, und die beabſichtigte Reform derſelben einzuleiten. —

II.

Gegenwart.

Italien war von dem Geiſt der Geſchichte die Aufgabe geworden, der ſpiritualiſtiſchen, von dem Leben abgewendeten Richtung der früheren chriſtlichen Kunſt warmes ſinnliches Leben gegenüber zu ſtellen, überhaupt aber durch Erfindung und früheſte Ausbildung der Oper zuerſt das rein Menſchliche, Stimmungen, welche ſich dem Dieſſeits und ſeiner Freude und Herrlichkeit erſchloſſen, auch auf dem Gebiet der Muſik zur Erſcheinung zu bringen. Im weiteren Fortgang der Entwicklung verpflanzten Frankreich

und Deutschland das neu Gewonnene auf heimischen Boden, gaben demselben eine ihrer Nationalität entsprechende Gestaltung, und bahnten auf diese Weise jene Richtung an, welche in Gluck ihren Culminationspunkt fand. Gluck stellte die Eigenthümlichkeit der letztgenannten Länder als ein neues, großes Kunstprincip auf, und brachte auf diese Weise der schönen Sinnlichkeit und plastischen Darstellung Italiens gegenüber dramatisches Leben, dramatische Wahrheit und geistige Schönheit des Ausdrucks zur Darstellung. Durch die Schöpfungen Mozart's endlich war alles bis dahin auf dem Gebiete der Oper Geleistete, waren die verschiedenen nationellen Style, welche bis dahin gesondert und unabhängig von einander sich entwickelt hatten, in ein großes harmonisches Ganze zusammengefaßt worden. Mozart, genährt durch die Anschauung der drei musikbedeutendsten Nationen, hatte auf diese Weise die Spitze der Entwicklung erreicht, und die höchste musikalische Schönheit errungen, zugleich jedoch damit auch den ersten Anstoß zum Sinken gegeben. —

Ich habe schon über die verschiedenen Principe gesprochen, welche dem wichtigsten Element der Gesangsmusik, der Melodiebildung in Frankreich, Italien und Deutschland zu Grunde liegen, und komme hier auf diese Erörterung ausführlicher zurück, da es jetzt nöthig wird, theils diese Sätze an sich selbst genauer zu bezeichnen, theils daraus Folgerungen für den Fortgang der Oper zu ziehen.

Italien huldigte dem rein Melodischen, während Frankreich in seiner Gesangsmusik sich durch den declamatorischen Wortaccent bestimmen ließ, und Deutschland, das Land der Harmonie, polyphonische Schreibart bevorzugte, oder sich auf die innige, einfache Liedmelodie, auf den Ausdruck eines tiefen, in sich verschlossenen Inneren, auf den Ausdruck der Empfindung ohne Rücksicht auf plastische Gestaltung und äußere Schönheit, concentrirte. Die italienische Melodie und der reichfigurirte Gesang dieses Landes sind zunächst der Ausdruck einer rein natürlichen Lust am Singen, und geeignet für das Ergehen der Singstimme ohne Rücksicht auf den Text, so daß in diesen melodischen Wendungen verbunden mit dem Klang schöner Stimmen nicht ein inneres, seelisches Leben, sondern zu-

nächſt nur eine mehr formelle, äußere Schönheit ſich ausſpricht. Mehr durchgeiſtigt und verbunden mit dem Text dient ſolche Behandlung der Melodie zum Ausdruck der Stimmung im Allgemeinen ohne Rückſicht auf den beſonderen Inhalt der einzelnen Worte und Gedanken; endlich allein von dem Inhalt abhängig, und aus dieſem, aus den inneren, ſeeliſchen Leben herausgeſtaltet iſt ſie die Offenbarung bewegter Leidenſchaft, und die Accente der Melodie ſind jetzt die Accente dieſer Leidenſchaft. Die franzöſiſche Behandlung der Singſtimme, wie ſie im Recitativ vorherrſcht, umgekehrt, iſt mehr Ausdruck verſtändiger Klarheit, geeignet einen ſeiner ſelbſt bewußten, gehaltenen Charakter zur Anſchauung zu bringen. Es iſt dieſe Ausdrucksweiſe zugleich aber auch in Folge ihres Mangels an Rundung eben ſo ſehr geſchickt, die äußerſten Gegenſätze, eine mehr der Proſa des gewöhnlichen Lebens ſich nähernde Darſtellung, als die höchſten Accente der Leidenſchaft, welche jedes ſchöne Maß, jede abgeſchloſſene Form zertrümmert, und nur in einzelnen abgeriſſenen Sätzen ſich kundgiebt, zur Erſcheinung zu bringen, und während wir daher dort beim italieniſchen Styl Verweilen in der einmal erweckten Stimmung erblicken, ſo zeigt ſich hier Gelegenheit zu raſchem, dramatiſchem Fortſchritt, ohne daß auf tiefe pſychologiſche Entwicklung eingegangen wird. — Deutſchlands Kunſt wurzelt in den Tiefen der Seele, und ſo ſehen wir bei ihr theils die innige, einfache Melodie als Ausdruck eines tiefen, noch unentwickelten Inneren, theils harmoniſche Kunſt und Vollſtimmigkeit als Ausdruck großer, allgemeiner Stimmungen vorherrſchend. Dieſe Innigkeit, dieſe Gemüthstiefe des deutſchen Volkes iſt es geweſen, welche es befähigte, die Baſis für eine organiſche Einigung der genannten Style zu werden, und den Mittelpunkt der europäiſchen Muſik zu bilden. Mozart, ſelbſtſtändig ſchaffend, den von ſeinen Textverfaſſern gegebenen Umriſſen Leben und Bedeutung einhauchend, die Vorzüge aller Nationen in ſich vereinigend, konnte ſich ebenſowenig mit dem, was aus mehr verſtändiger Auffaſſung hervorgeht, mit dem Wortaccent, und einem engen Anſchließen an den Dichter, wie wir bei Gluck erblicken, begnügen, als ihm die, in dem ſchon bezeichneten Sinne charakterloſe Schön-

heit Italiens, und jene für die Darſtellung eines in ſeine Tiefen zurückgedrängten Inneren ausreichende Ausdrucksweiſe der früheren deutſchen Muſik gemäß war. Hatten ſich bis auf ihn die verſchiedenen Style, die verſchiedenen Behandlungsweiſen der Melodie geſondert entwickelt, ſo daß eine jede die Eigenthümlichkeit der anderen ausſchloß, ſo ſehen wir daher bei ihm die organiſche Durchdringung derſelben zu einem vollendeten Ganzen, und bemerken, wie jede der bezeichneten Richtungen da eintritt, wo ſie nothwendig, von der Stimmung des Augenblicks und dem Charakter der handelnden Perſonen geboten war, jedoch nicht äußerlich nebeneinander geſtellt, ſondern ſo in Anwendung gebracht, daß dieſe harmoniſche Einigung die allgemeine Grundlage für jedes geſonderte Hervortreten einer dieſer Ausdrucksweiſen iſt. Mozart konnte eben ſo ſehr den declamatoriſchen Ausdruck Gluck's aufnehmen bei höher ſtehenden, ihrer ſelbſt bewußten Charakteren im Moment hoher Leidenſchaft, Charakteren wie Donna Anna, als die reiche Figuration der Singſtimme bei leidenſchaftlichen Naturen, Donna Elvira z. B., die einfache Melodie ebenſo bei geiſtig minder entwickelten Charakteren, wie Zerline, als die ſinnlich ſchöne, italieniſche Weichheit, wo es galt, von den ſüßen Regungen des Herzens durchdrungene Sinnlichkeit darzuſtellen, Cherubino. Er erreichte durch ſolche Verſchmelzung die höchſte Spitze muſikaliſcher Charakteriſtik, die Möglichkeit, nicht blos allgemein menſchliche Zuſtände, wie Gluck es that, zu zeichnen, ſondern das allgemein Menſchliche, wie es in einem beſonderen Individuum mit allen Eigenheiten deſſelben zur Erſcheinung kommt, darzuſtellen, und es iſt auf dieſe Weiſe das bewunderungswürdigſte Leben und die höchſte Mannigfaltigkeit in ſeine Schöpfungen gekommen, ſo daß bei ihm die Geſetze für Anwendung aller Ausdrucksmittel in dieſer Hinſicht zu ſtudiren ſind. Es ergiebt ſich hieraus, daß Mozart auch die Coloratur, welche Gluck von ſeinem Standpunkt aus mit Recht verworfen hatte, wieder aufnehmen konnte, wenn ſchon damit keineswegs alle Einzelnheiten bei dieſer Anwendung gut geheißen ſind. Mozart iſt darin zu weit gegangen, und hat jene mannigfaltigeren und bewegteren Figuren in vielen Werken, Entführung,

Cosi fan tutte, Zauberflöte, nicht als Ausdruck des Inneren im obigen Sinne, sondern rein als Virtuosensache in Anwendung gebracht, und damit allerdings wieder den Anstoß für die nachfolgenden Verirrungen gegeben; aber es war auf seinem Standpunkte doch nicht mehr die Ausschließung, welche Gluck für nothwendig erachtete, erforderlich. — Dadurch nun, daß jetzt jede Nation in Mozart's Schöpfungen ihre Eigenthümlichkeit, ihre dem allgemeinen Kunstideal gegenüber relative Wahrheit und Berechtigung wiederfand, dadurch, daß jede darin als Theil eines großen Ganzen erschien, wurde er gleich bedeutend und einflußreich für eine jede, wurde er der Weltcomponist, welcher die Schranken der Nationalität stürzte, und die Völker einander näherte. Wie aber die Momente höchster Entfaltung im Reiche alles Lebendigen auf Augenblicke beschränkt sind, wie in der Geschichte die Höhepunkte in der Entwicklung einer Nation gerade die kürzeste Dauer zeigen, und Auf- und Niedergang, Vor und Nach einen weit größeren Zeitraum für sich in Anspruch nehmen, so trat auch hier nach dieser höchsten Entfaltung alsbald ein Rückgang ein, indem das, was jetzt geeint war, wieder in seine Elemente auseinanderfiel, und die verschiedenen Nationen und ihre Musikstyle auf's Neue selbstständig auseinandertraten, so jedoch, daß Elemente aus jener Einigung in die neue Entwicklung mit hinüber genommen wurden, und der Durchgang durch Mozart sichtbar blieb. War es früher vor Allem darauf angekommen, die verschiedenen, nationellen Style erst für sich zur Erscheinung zu bringen, und selbstständig herauszuarbeiten, war später die Einigung derselben eine harmonische gewesen, so daß die verschiedenen Seiten einander das Gleichgewicht hielten, und jede nur soviel Geltung hatte, als ihr dem allgemeinen Kunstideal gemäß zukam, so sehen wir jetzt, wie jedes Land auf seinen eigenen Grund und Boden zurücktritt, aber Elemente des Fremden mit hinübernimmt, und dadurch das Eigene potenzirt, zugleich aber auch dadurch sowohl das schöne Gleichgewicht, welches bis dahin stattfand, als auch die frühere Reinheit des Styls zerstörte. —

Die neuere Kritik auf dem Gebiete der Poesie und Wissenschaft hat den Begriff der Ironie zur Anwendung

und Gestaltung gebracht. Man kann diesen Begriff in demselben Sinne, in welchem er dort gebraucht wird, auf Musik übertragen, und damit jene Kälte des großen Künstlers bezeichnen, der zufolge der Componist zwar mit tiefstem Herzen bei der Schöpfung betheiligt ist, aber doch frei und unabhängig über dem Ganzen schwebt, jene Kälte, welche ihn befähigt, das gesammte Werk frei aus sich zu entlassen, den Zusammenhang zwischen Schöpfer und Schöpfung zu durchschneiden, und die letztere als eine eigene Welt hinzustellen, jenen großartigen Ueberblick, welcher mit dem größten Reichthum der Kunstmittel sich umgiebt, und doch dieselben spielend zu beherrschen weiß.

Derjenige, welcher zu tieferem Kunstverständniß gelangt ist, weiß, daß Mozart in diesem Sinne Ironie beigelegt werden kann, weiß, daß er uns in seinen Opern eine fertige Welt, bei der wir den Schöpfer ganz vergessen können, hingestellt hat, während im Gegensatz hierzu unsere großen Meister zweiten Ranges, Spohr, Weber, Marschner z. B., mit ihren Werken verwachsen sind, und die Subjectivität der Künstler mehr oder weniger den Hintergrund und die allgemeine Grundlage bildet. So wie nun hier im Allgemeinen diese Ironie, diese freie Beherrschung des Stoffs, diese objective Gestaltung mangelt, so zeigt sich auch namentlich in Bezug auf Melodie bei den Nachfolgern Mozart's überhaupt nicht mehr jene universelle Uebersicht und harmonische Einigung der verschiedenen Style, jene über dem Ganzen schwebende Intelligenz, welche jedes Besondere an seinen Ort zu stellen weiß; — einmal eingeführt, wurden alle die genannten Mittel beibehalten, aber nicht mehr nach der inneren Nothwendigkeit der Sache, sondern nach Laune, Routine, Gewohnheit in Anwendung gebracht, so daß mehr oder weniger Alles durcheinander gemengt wurde. —

Deutschland, welches wir jetzt zunächst betrachten, unfähig, den erreichten Höhepunkt zu behaupten, zog sich mit Beibehaltung fremder Elemente auf die engeren Grenzen seiner Nationalität zurück; die Vereinigung dieser beiden Umstände ist es gewesen, welche die Gestalt der neueren Oper und Gesangesmusik bei uns bestimmt hat. Bravourfiguren, welche Gluck glücklich verdrängt hatte, wurden nach Mozart's Vorgang wieder aufgenommen, ohne Rück-

ſicht darauf, daß der Grund der Rechtfertigung durch die Univerſalität dieſes Meiſters nicht mehr vorhanden war, daß deutſchem Weſen reich figurirter Geſang nicht gemäß iſt. Jetzt war nicht mehr die innere Eigenthümlichkeit der dargeſtellten Perſonen Grund der Anwendung, nicht mehr hohe ſchöpferiſche Gewalt über alle Mittel der Kunſt, ſondern Nachahmung, Gewohnheit, ohne Rückſicht auf den ganz veränderten Standpunkt, und ſo geſchah es, daß ſelbſt bedeutendere Componiſten durch ſolche Aufnahme heterogener Elemente ihre Werke verunſtaltet, und was ſie an augenblicklicher Eingänglichkeit und Beifall gewonnen, für die Zukunft, für dauernde Geltung verſcherzt haben. Auch auf die Ausführung der darſtellenden Künſtler hat ſich dieſe Verirrung übertragen, und die Einſicht in das wahre Weſen der Sache iſt ſo ſelten geworden, daß die Mehrzahl dies Alles derſelben für ganz gemäß erachtet, ohne zu bedenken, daß das, was bei dem Prinzip Italiens ganz entſprechend und conſequent iſt, auf dem entgegengeſetzten Standpunkt deutſcher Tonkunſt zur Verkehrtheit wird, und wir in ſolchem Falle genau daſſelbe haben, was auf poetiſchem Gebiet ſtattfinden würde, wenn der Dichter dem Schauſpieler blühenden Unſinn in den Mund legen wollte, um demſelben Gelegenheit zu geben, mit ſeinen Stimmmitteln zu glänzen.

Doch das zuletzt Geſagte iſt nur ein Beiſpiel, einer der auffallendſten Uebelſtände in Folge der Wendung, welche die nachmozartiſche Kunſt nahm. Nicht allein, daß Bravourfiguren aufgenommen und ſomit fremdartige Beſtandtheile mit unſerer Kunſt verſchmolzen wurden, es findet in der geſammten Geſangsmuſik Mangel an Bewußtſein über die höheren Geſetze der Melodiebildung, und demzufolge ein Durcheinandermengen der heterogenſten Beſtandtheile ſtatt. Bald beſtimmt der verſtändige, declamatoriſche Accent den Charakter der Melodie, bald iſt dieſelbe unmittelbar Ausdruck der Empfindung, und folgt ſodann ganz anderen Geſetzen der Bildung; bald malt die Singſtimme, bald iſt ſie durch Reflexion vermittelt, declamatoriſch, und der Begleitung des Hauptausdrucks gegeben, bald ſind in eine einfache Melodie Figuren eingeſtreut, ohne Rückſicht darauf, ob ſie dem Charakter und der

Stimmung entsprechen; bald ergeht sich dieselbe in dem weitesten Tonumfang an Stellen, wo eine Bewegung in dem engsten Kreise die allein entsprechende Gestaltung wäre. Keine dieser Weisen wird in ihrer Reinheit festgehalten, oder in Anwendung gebracht, wie es die wechselnden Regungen des Inneren gebieten. So wie man überhaupt viel zu einseitig auf dem Gebiet der Musik bei dem Sänger auf Gesangsbildung, bei dem Componisten auf technische Fertigkeit im Allgemeinen gesehen, die übrigen Forderungen einer weit vielseitigeren geistigen Entwicklung vernachlässigt und die Bildung für abgeschlossen erachtet hat, wenn der Künstler zur Beherrschung der ersten Elemente gelangt war, so hat man auf diesem Gebiet die höheren ästhetischen Forderungen, die höchsten Aufgaben der Kunst ganz übersehen, und wenn ich daher früher bemerkte, Gluck's hohes Bewußtsein sei schon bei Mozart in den Hintergrund getreten, so enthält das bis jetzt Gesagte, wie ich glaube, einen vollständigen und schlagenden Beweis dafür. So ist Unklarheit entstanden über Melodiebildung überhaupt, Unsicherheit und principloses Schwanken, und die Einheit und Reinheit des Styls ist verloren gegangen.

Es sind Grundzüge zu einer höheren Theorie der Gesangscomposition, welche ich hier gegeben habe, Punkte von größter Wichtigkeit für alle Gesangscomponisten. Daß es mir nicht darauf ankam, die neuere Gesangsmusik herabzusetzen, und das in anderer Hinsicht Treffliche in ihr zu verdächtigen, vor solchem Mißverständniß mich zu wahren, ist wohl kaum nöthig; ich wünsche damit auf diesem Gebiet einige Vorarbeiten und Andern eine Grundlage für weitere Entwicklung der Sache gegeben zu haben. Die Kritik einzelner Werke wird mir selbst später Gelegenheit darbieten, die aufgestellten Sätze weiter zu bestimmen. Fragt man, welche Resultate aus diesen Erörterungen für die Gegenwart sich ergeben, und wie ihnen zufolge der angehende Componist verfahren solle, so erwidere ich, daß dieselben durch das Studium von Mustern, durch das Studium Gluck's, Mozart's, und im Gegensatz hierzu der Italiener zu umfassender Klarheit erhoben, und auf diese Weise, wie die Theorie des reinen Satzes lebendig in Fleisch und Blut des Künstlers übergehen müssen; dann wird das Gefühl

an jedem Punkte, wie es auch in rein technischer Hinsicht bei dem Künstler der Fall ist, unmittelbar das Richtige schaffen. —

Indem nun aber die Höhe der früheren Leistungen auf dem Gebiete der Oper nicht behauptet werden konnte, und die schöpferische Thätigkeit auf enge, nationelle Schranken, auf kleinbürgerliche deutsche Kreise sogar sich zurückzog, gelangte auch — dies ergiebt sich als eine zweite Consequenz im weiteren Fortgang des musikalischen Dramas — der nie ganz verdrängte, gesprochene deutsche Dialog, diese Erbschaft des französischen und deutschen Singspiels, in der großen Oper wieder zur Geltung. Die große Oper Italiens und die nach dem Muster derselben gebildeten deutschen Werke mit italienischem Text hatten den Dialog vermieden. Jetzt, als man sich unbewußt mehr und mehr auf deutsche Grenzen beschränkte, trat auch dieses Erbübel wieder hervor, und wurde, mit einzelnen, rühmlichen Ausnahmen, zur alles beherrschenden Gewohnheit. Die gewöhnliche Recitation, das Sprechen in der Oper, ist eine Sache, deren Kunstwidrigkeit so auf der Hand liegt, daß man beinahe in Verlegenheit geräth, wenn man dieselbe näher nachzuweisen sich zur Aufgabe macht; jede aesthetisch gebildete Empfindung muß ohne weitere Reflexion eine solche Vermischung der heterogensten Kunstmittel von der Hand weisen. Daß Menschen in ganz gewöhnlichen Lagen des Lebens, wie sie häufig die Oper vorführt, singen, ist unwahr; unsere Phantasie jedoch läßt sich täuschen, und erkennt die höhere geistige Wahrheit, — dies, daß durch den Gesang die Menschen in eine Region versetzt sind, für welche dieser das entsprechende Ausdrucksmittel ist, — bei äußerer, materieller Unwahrheit. Consequenz aber muß in dieser Täuschung sein, sonst ist das Eine oder das Andere, Sprechen oder Gesang, — offen gestanden — Unsinn. Hierzu kommt, daß, wie ich schon früher einmal, um das durchaus Kunstwidrige dieser Sitte darzulegen, Gelegenheit nahm zu bemerken, vor allen Dingen Einheit der Kunstmittel vorhanden sein muß, wenn ein aesthetischer Eindruck hervorgebracht werden soll. So lange Dialog und Gesang sich schroff und unvermittelt gegenüberstehen, kann von ungestörtem Kunstgenuß in der Oper nicht die

Rede sein, und wenn bedeutende Bühnenkünstler und Künstlerinnen die Uebergänge zu verschmelzen und die schroffen Ecken zu mildern wissen, so dient dies doch nur dazu, uns jene Uebelstände, sobald wir einer minder gewandten Darstellung beiwohnen, noch fühlbarer zu machen. Ich verkenne keineswegs, daß sich Manches für Beibehaltung des Dialogs sagen läßt, wie denn für jede noch so verwerfliche Sache scheinbar einige Gründe der Rechtfertigung vorgebracht werden können, — aber diese Gründe, — daß fortwährendes Singen Monotonie erzeugt, daß lange Recitative insbesondere ermüden u. s. f. — sind aus der trivialsten Anschauung, aus Uebelständen, welche unbefriedigende Leistungen zur Folge haben, nicht aus dem Wesen der Sache hervorgegangen. —

Mozart hatte dem Orchester eine selbstständigere Bedeutung verliehen, und dasselbe mannigfaltiger behandelt, als seine Vorgänger, so daß die Welt der Instrumente unter seinen Händen einen reich ausgestatteten Hintergrund bildete. Die Bedeutung des Orchesters in der Gesangsmusik überhaupt ist, meines Erachtens, die Sprache der bewußtlosen Mächte, dessen zu sein, was, wie Goethe sagt, „durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht", während in der darüber schwebenden Gesangsmelodie und dem Wort zur Erscheinung kommt, was sich an den Tag des Bewußtseins herausgerungen hat; das Orchester bildet die Grundlage dieser bewußten Aeußerung, und hat die Bestimmung, eine allgemeine Anschauung des auftretenden Charakters zu geben, und die vermittelnden Seelenzustände, welche nicht zum Bewußtsein gelangen, hinzuzufügen, im Allgemeinen aber und im Ganzen, das durch alle Verschiedenheit sich hindurchschlingende Band der Einheit zu sein, und die Grundstimmung des Werkes zur Anschauung zu bringen. Die reichere und poetischere Behandlung, welche Mozart, indem er es in diesem Sinne gebrauchte, dem Orchester, nach Gluck's Vorgang, angedeihen ließ, verführte die späteren Componisten — dies ist eine dritte Consequenz — die Welt der Instrumente immer mehr hervortreten zu lassen, und sich vorzugsweise in dieses elementarische Leben zu vertiefen. Die Höhe und Selbstständigkeit, zu welcher Beethoven die Instrumentalmusik geführt, das entschiedene

Uebergewicht, welches er derſelben gegeben hatte, kam hinzu, und ſo geſchah es, daß allmählich eine Umkehrung des wahren Verhältniſſes eintrat, und der Hintergrund, das Orcheſter zur Hauptſache, die Singſtimme aber, ſtatt frei darüber zu ſchweben, zur Nebenſache herabgeſetzt und erdrückt wurde, daß die auftretenden Perſonen öfter nur da zu ſein ſchienen, um zur Belebung zu dienen, zur Staffage, ähnlich jenen Bildern, deren Titel dieſelben als hiſtoriſche Gemälde bezeichnet, während man, ſobald man betrachtend näher tritt, eine Landſchaft erkennt, welche als ſolche Zweck des Kunſtwerkes, nur durch ein paar winzige Figuren, durch eine Flucht nach Aegypten und dergleichen belebt iſt. Es geſchah dies anfangs mit Geiſt, und bei unſeren Romantikern ſind dadurch eine Menge zauberiſcher, märchenhafter Effecte erſchloſſen worden, welche dem rein menſchlichen, claſſiſchen Mozart fremd waren. Aber bei allem Reichthum, bei aller romantiſchen Farbenpracht, welche die Romantiker dadurch erreicht haben, konnte doch nicht ausbleiben, daß mehr und mehr eine Verrückung des wahren Verhältniſſes eintrat, und als endliches Reſultat der völlig unkünſtleriſche Inſtrumentallärm, mit welchem uns die Kunſt der Gegenwart ſo oft beläſtigt, ſich ergab. — Mag die Inſtrumentation an ſich ſelbſt noch ſo ſchön ſein, ſie iſt verwerflich, ſobald ſie die Singſtimme beeinträchtigt; widerwärtig aber iſt es und nur für den Ungeſchmack einer rohen Menge, das Orcheſter zum Lärmmachen gebraucht und zu dieſem Zweck die Maſſen ganz äußerlich gehäuft zu ſehen. Die Verirrung, die Abweichung von dem Wahren indeß iſt jetzt ſo weit gediehen, daß ſelbſt bei der Ausführung dieſelben Uebelſtände wiederkehren, und man an manchen Orten vergeblich nach einem richtigen Verhältniß in der Beſetzung der Singſtimmen und Inſtrumente ſucht. —

Am Schluſſe des erſten Artikels ſprach ich bei aller Anerkennung des durch Mozart bewirkten außerordentlichen Fortſchritts, über den Rückſchritt deſſelben, und zeigte, wie insbeſondere bei ihm an die Stelle eines im Hintergrund thronenden, ſtrengen, theoretiſchen Bewußtſeins, ein geniales, inſtinctmäßiges Schaffen trat. — Die Nachfolger Mozart's in Deutſchland hielten ſich — dies iſt eine vierte Conſequenz, zugleich eine der wichtigſten — vorzugsweiſe an

dieſe Seite, und der Begriff der Oper wurde dadurch völlig verrückt und verſchoben. Mozart, emporgehoben durch ſeinen Genius, durch die Zeitumſtände und ſeine geſchichtliche Miſſion, hatte, indem er dem Zeitgeſchmack Conceſſionen machte und überhaupt nicht die frühere Strenge bei ſeinen Schöpfungen gelten ließ, ſo reich zu entſchädigen gewußt, daß wir bei der Größe und Herrlichkeit des Geleiſteten das, was zu wünſchen übrig bleibt, vergeſſen. Die Nachfolger, weniger unterſtützt durch jene glücklichen Umſtände, aber dem Beiſpiele des Meiſters folgend, mußten nothwendig auf Abwege gerathen, und die Oper demzufolge als harmoniſche Einigung mehrerer Künſte, als Kunſtwerk, in welchem dieſe einem Geſammtzweck dienen, untergehen. — Das Uebergewicht, welches Mozart der Muſik im Verhältniß zum Text gegeben hatte, führte zu völliger Vernachläſſigung des letzteren, nicht allein was die Wahl der Stoffe, die dichteriſche und dramatiſche Behandlung derſelben betraf, ſondern auch inſofern, als die Muſik den Text als etwas Untergeordnetes und nur Beiherlaufendes gänzlich zu ihrem Dienſt zu verwenden begann. Man brauchte nur Muſiker zu ſein, um eine Oper zu componiren, an die Nothwendigkeit aber, einer großen allgemeinen Bildung, um auf dieſem Gebiet mit Glück und Erfolg zu arbeiten, wurde nur ausnahmsweiſe gedacht. Die Oper war nicht mehr ein poetiſch-muſikaliſches Kunſtwerk, in welchem jede der verſchiedenen Seiten nur die Geltung erhält, welche der Begriff des Ganzen geſtattet, ſondern ein rein muſikaliſches; ſo umfaſſend und eindringlich als möglich durch Töne ſich auszuſprechen, wurde die Hauptaufgabe, und wie ich ſchon oben Gelegenheit hatte zu bemerken, daß Gewohnheit und Routine an die Stelle einer Geſtaltung aus dem Weſen der Sache heraus, ſich ſetzten, ſo geſchah es auch hier, daß man nach einem fertigen Leiſten arbeitete, und die geſammte formelle muſikaliſche Geſtaltung und dramatiſche Anordnung äußerem Geſchmack und Gutdünken überließ. — Mozart hatte neben Gluck's dramatiſchem Element das lyriſche der italieniſchen Oper wieder zur Geltung gebracht, aber die meiſt gelungene Einigung beider Seiten bei ihm, das ſchöne Maß und Gleichgewicht ging in Folge jenes Umſtandes wieder verloren. Man ließ

das dramatiſche Element oftmals gänzlich zurück-, das lyriſche überwiegend hervortreten, ſo daß im Fortgang der Zeiten, unter dem Geſichtspunkt dramatiſcher Entwicklung, eine Unzahl von Mängeln Platz greifen konnte, welche man heutzutage, abgeſtumpft durch lange Gewohnheit, gar nicht mehr als ſolche erkennt. Ich rede keineswegs einer Oper das Wort, welche nach demſelben Prinzipe wie das Drama entworfen, die raſcheſte Entwicklung und den raſcheſten Fortgang ſich zur Aufgabe ſtellt; wir würden ſo nur einen Uebelſtand mit dem anderen vertauſchen, und in den entgegengeſetzten Fehler verfallen; jetzt aber ſind viele Opern in einem lyriſchen Uebermaß untergegangen, ſo daß die Handlung ganze Acte hindurch kaum von der Stelle zu kommen vermag, des Umſtandes nicht zu gedenken, daß die dramatiſche Geſtaltung oftmals ſo ſchülerhaft iſt, daß man ſich wundern muß, wie eine kunſtgebildete Nation ſich dergleichen bieten läßt. Mag man auch ungeſchickte Textverfaſſer als die Haupturſache ſolcher Mängel bezeichnen, hinſichtlich des letztgenannten Umſtandes ſind gerade die Muſiker ganz ſpeciell nicht frei von Schuld. Sie ſind es geweſen, welche das Vorurtheil genährt haben, daß der Dichter für den Tonkünſtler arbeiten, und dieſem Gelegenheit zu muſikaliſchen Situationen bieten müſſe, daß in letzter Inſtanz nur der Muſiker über einen Operntext entſcheiden könne, woraus ſich als nothwendige Folge ergab, daß die durch das allgemeine Vorurtheil eingeſchüchterten Textverfaſſer ſich die verkehrteſten Zumuthungen gefallen ließen, und ächte Dichter ſich von der Oper, als einer ihrer nicht würdigen Aufgabe, ganz zurückzogen. Schon Fr. Rochlitz hat einmal ausgeſprochen, die Oper müſſe hinſichtlich ihrer Form ein einziges, großes Finale ſein, wo Alles in Fluß gebracht iſt, und wechſelt, wie es der Augenblick gebietet. Rochlitz hat dies ausgeſprochen mit dem Bewußtſein, daß dieſen Anſichten damals die Richtung der Zeit eine gänzlich fremde war, und darum mehr beiläufig, ohne ſich der Hoffnung irgend eines Erfolges hinzugeben, mit jener Muthloſigkeit, welche der ſiegenden Gewalt der Wahrheit nicht vertraut, mit jenem vornehmen Indifferentismus zugleich, welcher ſich beſcheidet, weil die Sache nicht zu ändern iſt, und nicht heraustritt, wo er des Erfolges nicht

ganz ſicher. Was Rochlitz verſuchsweiſe andeutete, müſſen wir jetzt mit Entſchiedenheit als Aufgabe und unbedingte Forderung hinſtellen. Mein Tadel trifft jene weitausgeführten Arien, wo uns ſtatt der Sprache des Herzens und der wechſelnden Bewegungen deſſelben eine leere muſikaliſche Form, oder Geſangsbravouren geboten werden, trifft die Stellung derſelben an Orten, wo das Gefühl ſtatt lyriſchen Verweilens den ſchnellſten Fortſchritt und die raſcheſte Entwicklung gebieteriſch verlangt, trifft dieſe Verſtöße gegen die erſten Grundgeſetze pſychologiſcher und dramatiſcher Entwicklung; mein Tadel trifft jene langen Inſtrumentaleinleitungen, welche der Arie vorangehen in Momenten, wo wir das ſchnellſte Ausſprechen der handelnden Perſon erwarten, trifft jene Schlüſſe, welche den Satz muſikaliſch zum Abſchluß bringen, unter dramatiſchem Geſichtspunkt aber die ſtörendſten Lückenbüßer genannt werden müſſen, trifft im Allgemeinen jene Zerſpaltung des ganzen Werkes in eine Menge kleiner für ſich abgeſchloſſener Muſikſtücke, welche eine Gruppirung in größere Theile unmöglich machen; mein Tadel trifft den Mangel an Maß in den Sätzen, jene übergroßen Längen, welche dem Muſiker Gelegenheit bieten, ſich geſondert zu zeigen, und ſeine Kunſt zur Geltung zu bringen, den Zuhörer aber aus dem Theater plötzlich in den Concertſaal verſetzen, trifft dieſe Eitelkeit, dieſes egoiſtiſche Hervortreten in einer Schöpfung, wo es der höchſte Triumph des Tonkünſtlers ſein ſollte, vergeſſen zu werden, und in dem Ganzen des Werkes unterzugehen, trifft endlich jene zwecklos auf- und abgehenden, zwecklos zuſammengefügten Perſonen, deren Lebensaufgabe in der Welt des Kunſtwerkes nur darin beſteht, Chöre und mehrſtimmige Muſikſtücke zu Stande zu bringen. — Will man Compoſitionen geben, an welche dramatiſche Forderungen überhaupt zu ſtellen ſind, ſo muß man dieſe feſthalten und durchführen, ſonſt iſt die Geſchmackloſigkeit der neueren Zeit, nur einzelne Acte verſchiedener Werke an einem Abend aufzuführen, das Beſte. Was nützt es uns, mit der Vorſpiegelung eines Drama getäuſcht zu werden, wenn jeden Augenblick eine Inconſequenz uns aus aller Illuſion herauswirft. Als Beiſpiel für das hier Geſagte beziehe ich mich auf meine Beurtheilung der Oper Stradella, wo

ich den Text aus ſolchen Geſichtspunkten betrachtet habe. Beurtheilung der Operndichtungen iſt überhaupt gegenwärtig eine für die muſikaliſche Kritik äußerſt wichtige Aufgabe; denn auch die muſikaliſche Kritik trägt einen Theil der Schuld, indem ſie früher überwiegend nur den rein muſikaliſchen Theil ins Auge faſſend, und hier oftmals große Ausführlichkeit bei unweſentlichen Dingen zeigend, Gebrechen von einer Beſchaffenheit, daß ſie das zu beurtheilende Werk im Innerſten erſchüttern oder zerſtören mußten, ſobald dieſelben in der dichteriſchen Geſtalt ihren Grund hatten, unberückſichtigt ließ.

Der rein muſikaliſche Theil — dies iſt unſer Reſultat — die muſikaliſche Form iſt in neuerer Zeit zur Herrſchaft gelangt, ohne von dem Inhalt des Dramas geſchaffen und durchgeiſtet zu ſein. Die Leiſtungen ſind in muſikaliſcher Hinſicht immer noch zum Theil vorzüglich, aber das Bewußtſein, daß die Oper eine harmoniſche Einigung mehrerer Künſte ſein ſoll, iſt gänzlich in den Hintergrund getreten, und die übeln Folgen jenes Umſtandes, daß die Muſiker zu ihrem großen Nachtheil allgemeinerer Bildung ſich zu fern gehalten haben, ſind mehr und mehr zu Tage gekommen. Wende man nicht ein, daß für ein Streben, wie das hier bezeichnete, die erforderlichen Bedingungen nicht vorhanden ſind, daß insbeſondere alle Beſtrebungen für das Beſſere an dem Mangel guter Operndichtungen nothgedrungen würden ſcheitern müſſen. Werden die Muſiker die Aufgabe der Operndichtung als eine bedeutende, kunſtwürdige hinzuſtellen wiſſen, und die Dichter auf dieſe Weiſe zu der Ueberzeugung gelangen, daß es ſich um etwas mehr als die gewöhnlichſte Leiſtenarbeit handelt, ſo werden auch bedeutendere poetiſche Talente bereit ſein, ſich mit den Componiſten zu gemeinſchaftlichen Arbeiten zu vereinigen.

Ich habe bis jetzt die Entwicklung der nachmozartiſchen Oper theils in rein muſikaliſcher, theils in formeller Hinſicht betrachtet, und die Conſequenzen gezogen, welche der bezeichnete Culminationspunkt zur Folge hatte; es entſteht jetzt die Aufgabe, uns von der Form zu dem Inhalt zu wenden, den Inhalt jener ſpäteren Werke, die in denſelben niedergelegte Weltanſchauung zu erfaſſen, und zu dieſem

Zweck einen allgemein geſchichtlichen Standpunkt zu betreten. —

Der Wendepunkt des 18. und 19. Jahrhunderts zeigte ſich in allen Gebieten der Wiſſenſchaft, Poeſie und Kunſt verherrlicht durch die ſeltenſte Fülle bedeutender Männer, durch Genies, welche für Deutſchland eine neue Geiſteswelt eröffneten, und nach langem, oftmals vergeblichem Ringen endlich eine claſſiſche Epoche heraufführten. Es waren dieſe Männer im tiefſten Grunde ihrer Individualität ächt deutſche Charaktere, und die deutſche Nationalität gelangte in ihnen zum Bewußtſein und claſſiſchen Ausdruck; aber ſie waren zugleich faſt eben ſo ſehr ein Reſultat fremder, außerdeutſcher Einflüſſe, welche Eingang und Geltung in unſerer Entwicklung gewonnen hatten, und man würde daher ſehr irren, wenn man meinen wollte, daß dieſe herrlichen Erſcheinungen einerſeits allein und unmittelbar Ausdruck des Nationalgeiſtes geweſen wären, anderſeits darum das entſprechende Gegenbild in der Zeit ſelbſt gefunden hätten, und allein ein geiſtiger Reflex deſſen genannt werden müßten, was damals ſchon zu lebendiger, praktiſcher Geſtaltung gediehen war. — Jene Männer fanden nicht ausſchließlich in dem Charakter, der Entwicklung und den Intereſſen der Nation ihren Hintergrund, ſondern ruhten ihrem Weſen nach auf einer allgemeinen geiſtigen Baſis, welche zwar ihren Mittelpunkt in Deutſchland findend, eben ſo ſehr auch durch fremde Einflüſſe hervorgerufen war. Die allgemeine Grundlage jener Schöpfungen war eine geiſtige Welt, zum Theil geſchieden von den nationellen Beſtrebungen und dem damals Beſtehenden, wenn ſchon Deutſchland darin zugleich ſich ſelbſt erfaßte, und zunächſt ſeine weltgeſchichtliche Beſtimmung erreichte. Wiſſenſchaft, Poeſie und Kunſt auf der einen, und die praktiſche Geſtaltung der Lebensverhältniſſe auf der anderen Seite ſind in Deutſchland ſchon ſeit einer Reihe von Jahrhunderten gänzlich geſchieden geweſen, und jeder dieſer Kreiſe hat bis herab auf die neuere Zeit eine feſte, für ſich fertige Exiſtenz behauptet. Jene Männer waren darum aus theils von dem Leben, theils von einander ſelbſt geſonderten Bildungskreiſen hervorgegangen, Ausdruck beſonderer, geiſtiger Richtungen, welche in ihnen ihren Höhepunkt erlangten,

und es war daher natürlich, daß jener große Aufschwung mehr auf die Kreise, aus denen er hervorgegangen war, beschränkt, überhaupt mehr Eigenthum der Wissenschaft und Kunst bleiben mußte, ohne seinen Einfluß auf das Volk, auf die Masse der Nation zu erstrecken. Die letztere erblicken wir, wenn auch mehr äußerlich und momentan, so doch allgemein, versunken in Engherzigkeit, Particularität und Spießbürgerlichkeit. Während Goethe und Schiller ihre unvergänglichen Werke schufen, hatten Kotzebue und Iffland ein größeres Publikum, und auf dem Gebiet der Musik folgten, jenen Dichtern der Familieninteressen entsprechend und einen verwandten geistigen Standpunkt einnehmend, Zumsteeg, Winter, Weigl. Beethoven stand vereinzelt, und das hohe Pathos seiner Werke und das Heraustreten derselben aus den früheren in gewisser Hinsicht eng gesteckten Grenzen wurde nicht verstanden. Die classische Zeit Deutschlands in dem Wendepunkt beider Jahrhunderte war ein Resultat allgemeiner Weltcultur, in die allerdings deutsches Wesen als ein wesentliches und durchgreifendes Moment aufgenommen, in der jedoch die Gesammtheit der Nation noch keineswegs zum Ausdruck gekommen war. Der Mittelpunkt der Nation war nicht zugleich der Mittelpunkt jener Werke. —

Untersuchen wir die Gründe dieser Erscheinung und gehen zurück auf jene Zeit, in welcher die moderne Gestaltung der Dinge ihre erste Begründung erhielt, so finden wir, daß es allerdings zunächst die Reformation gewesen ist, welche hierzu den Anstoß gegeben hat, indem durch diese gewaltige That das Nationalbewußtsein getheilt und zersplittert, und eine Entwicklung des deutschen Volkes im Großen und Ganzen für Jahrhunderte vereitelt wurde. — Aber es ist dies nicht der einzige Umstand gewesen, welcher auf einmal die bis dahin waltende Harmonie zerstörend, hindernd in die Gesammtentwicklung eingegriffen hat. Indem die classischen Studien, die von dem Leben abgewendete, im Alterthum wurzelnde Wissenschaft, ein Hauptelement des Fortschritts und ein wesentliches Bildungsmittel jener Zeit, mit Recht zu immer größerer Geltung und Verbreitung gelangten, und eine Vorkämpferin für Geistesfreiheit und Klarheit wurden, mußte es zugleich ge-

ſchehen, daß bei der Fremdheit des Gegenſtandes für das Volk die Intelligenz von dieſem ſich zurückzog, und die Gelehrten allmählich eine von demſelben geſchiedene, ſelbſtſtändige Kaſte bildeten, daß die Intelligenz Eigenthum einer beſonderen Corporation wurde, und neben die religiöſe Spaltung eine Trennung in Intelligenz und Arbeit trat. So konnte das noch in der Gegenwart, wenn auch ſehr zurückgedrängt ſich vorfindende Vorurtheil, als habe der Gelehrte ſich auf ſeine Kreiſe zu beſchränken, dieſer Stolz, als ſei es unehrenhaft, mit der Menge zu ſympathiſiren, Geltung gewinnen. Deutſchland hat die zweideutige Gunſt erfahren, die geiſtigen Schätze aller Nationen um ſich verſammeln zu dürfen, und Träger der umfaſſendſten Entwicklung zu ſein, eine nationale Entwicklung aber, praktiſche Lebensgeſtaltung, Ausbildung der Intelligenz und des Charakters zu dieſen Zwecken verſäumen zu müſſen. — Erwähne ich noch, daß eine Zeitlang die Fürſten, weit entfernt ihre wahre Beſtimmung, ſich als Ausdruck des Geſammtwillens zu wiſſen, und ihr Lebenselement darin zu finden, ihren Privatintereſſen und Neigungen ausſchließlich huldigten, ſo glaube ich jene vorhin bezeichneten Zuſtände, jene Spaltung und Zerſplitterung, jenen Mangel eines auf alle Gebiete ſeine Wirkungen gleichmäßig erſtreckenden, belebenden Mittelpunktes nach einigen der wichtigſten Urſachen bezeichnet zu haben. — Noch zu Anfang dieſes Jahrhunderts bis herab auf die neuere Zeit treten uns die Folgen dieſer Verhältniſſe ſehr auffällig entgegen, und auch die Gegenwart iſt noch nicht in allen Beziehungen darüber hinaus. Immer iſt es in Deutſchland ſehr ſchwer geweſen, unter der Menge Männer zu finden, und die Verhältniſſe haben ſich der Entwicklung von Charakteren meiſt ſehr ungünſtig gezeigt. Es erklären ſich hieraus beiſpielsweiſe jene vorſichtige Bedächtigkeit und Behutſamkeit ſowohl, welche in gemachter, geſchraubter und den Verhältniſſen angepaßter Ausdrucksweiſe ſich bewegt, weit entfernt, von jenem Stolz der Wahrheit durchdrungen zu ſein, der es unter ſeiner Würde hält, dieſer jemals in Wichtigem oder Unwichtigem untreu zu werden, als auch jene Extravaganzen, welche ohne die ſtrenge Selbſtbeherrſchung und Entſagung wahrhaft freier Geſinnung in völliger

Rücksichtslosigkeit das Ideal erblicken; es erklärt sich hieraus, daß verhältnißmäßig nur Wenige noch im Stande sind, ein kräftiges, im Dienst der Sache gesprochenes Wort zu ertragen, und Gehässigkeit voraussetzen, wo persönlich die liebevollste Gesinnung zum Grunde liegt. So konnte es geschehen, daß Deutschlands Zustände lange Zeit hindurch sich durch Versinken der Menge in Particularität und Subjectivität charakterisiren, und Mangel an Thatkraft allgemein Wurzel faßte. —

Die Gegenwart hat gewaltige Fortschritte gemacht, und schneller, als man ahnen konnte, zum Theil schon erreicht, was früher ein wirklichkeitsloses Ideal zu bleiben bestimmt schien. Die Zeit ist mächtig, nicht durch ihre Productivität oder einzelne geistige Größen, aber dadurch, daß die früher gewonnenen geistigen Schätze populärisirt werden, und in die Massen eindringen, daß der Geist Verwirklichung und praktische Geltung findet, daß jene Zersplitterung in verschiedene Richtungen sich aufhebt, und wir dieselbe als Durchgangspunkt erkennen für künftig in religiösen und politischen Dingen wiederzuerlangende, aber in sich vertiefte und ihrer bewußte Einheit, daß die Gesammtheit der Nation in die Entwicklung eintritt. Zuerst nach dem Untergange des Mittelalters bildete das religiöse Bewußtsein den Höhepunkt der Zeit, und Deutschland gelangte darin zur Classicität; dann folgte in kaum übersehbarer Mannigfaltigkeit die Blüthe der Wissenschaft und Künste; die staatliche Entwicklung endlich und die Richtung auf das Praktische sind jetzt der Mittelpunkt der Entwicklung, der Mittelpunkt zugleich, in welchem die früher zerstreuten Interessen und Leistungen sich einigen werden.

Diese Zustände erklären die deutsche Oper, und bedingen die Aufgabe, welche wir der Zukunft in dieser Hinsicht stellen müssen. —

Gluck und Mozart sind eben so wenig, wie die Dichter und Gelehrten jener Zeit, reiner und ungetrübter Ausdruck deutscher Nationalität, nicht Resultat einer harmonischen Gesammtentwicklung der Nation und des Volksgeistes, sondern aus verschiedenen Bildungseinflüssen hervorgegangen. Es war, wie schon früher dargelegt, die Aufgabe

Deutſchlands, auf dem Grunde ſeines Weſens eine organiſche Einigung der wichtigſten außerdeutſchen Richtungen zu bewirken, und erſt aus dieſer Univerſalität eine Concentration auf einen nationalen Mittelpunkt, eine Vertiefung in ſich ſelbſt, eine vaterländiſche Kunſt hervorgehen zu laſſen. Die deutſche Individualität war in Gluck und Mozart allerdings vorwaltend und durchgreifend, aber ſie war zugleich durch ausländiſche Einflüſſe erfüllt. Die Kunſt war hier, wie auch bei Goethe, keine ſtreng nationale, nicht eine Shakespeare'ſche oder Bach'ſche Kunſt, ſondern eine durch die allgemeine moderne Bildung vermittelte, in einer geiſtigen Region allein ſich bewegende, mit einem allgemein menſchlichen Inhalt erfüllte. Es war das geiſtige, das gelehrte Deutſchland, und die allgemeine Kunſt- und Weltbildung überhaupt, welche hier ihre Einflüſſe zeigten, nicht das Geſammtvaterland als ein großes geiſtiges und politiſches Ganze, und wenn Mozart eine Geltung und eine Popularität auch in Deutſchland erlangte, wie ſelten ein Künſtler, ſo war nicht der rein deutſche Charakter deſſelben, ſondern einerſeits ſein Genie, ſeine reiche Erfindungskraft und Alles, was damit zuſammenhängt, anderſeits ſeine muſterhafte Darſtellung, ſeine Kunſt, das Tiefſte in populärer Weiſe zu ſagen, überhaupt aber der allgemein menſchliche Inhalt ſeiner Werke die Urſache. Die Nation kam in ihm nur mittelbar zur Verherrlichung. —

Die nachmozartiſche Oper trat herab von jener univerſellen Höhe, und nahm, fremde Elemente wie ich vor Kurzem nachwies allerdings in unpaſſender Weiſe beibehaltend, einen mehr deutſchen Charakter an. Aber es war dies zunächſt bei jenen Dichtern und Componiſten mehr ein Zug der Schwäche, und die Eigenthümlichkeit jener Werke muß demzufolge wohl eine deutſche genannt werden, aber nicht eine nationale im hohen, allgemeinen Sinne; ein enger Geſichtskreis und eine dürftige Weltanſchauung kamen allein darin zur Erſcheinung. Die Kunſt war noch von dem Leben geſchieden, und die geſammte Richtung eine ſehr einſeitige, der deutſchen Particularität und Beſchränktheit auf kleinbürgerliche Verhältniſſe entſprechende. —

Jetzt, als die Napoleoniſchen Kriege Deutſchland aus

ſeiner praktiſchen Erſtarrung emporrüttelten, und die Nation genöthigt war, ſich zuſammenzuraffen, trat ein Wendpunkt ein. Jetzt war der mächtigſte Anſtoß gegeben zu einer großen, tieferen und nachhaltigen Beſinnung über deutſches Weſen, zur Weckung eines höheren nationalen Strebens. Jetzt begann in der That eine nationale Entwicklung, die Kunſt trat in Verbindung mit dem Leben, und erſchien als ein Ausfluß deſſelben. Aber das deutſche Volk zeigte ſich noch unpraktiſch, erwachte erſt aus ſeiner geiſtigen Träumerei, und es waren noch nicht alle Bedingungen vorhanden, um das, was neu hervorſproßte, ſogleich zur allumfaſſenden geiſtigen und praktiſchen That werden zu laſſen. So entſtand jene romantiſche Dichterſchule, welche in deutſche Vorzeit zurückverſetzte, das Vaterländiſche, zum Theil auch aus Oppoſition gegen Goethe, entſchieden vertrat, ohne aber lebendiger Ausdruck der Nationalität zu ſein, ſondern etwas künſtlich Gemachtes nicht verbergen konnte, und durch Reflexion vermittelt war, jene romantiſche Dichterſchule, welche bald auch in Spohr, Weber, Marſchner ihr Gegenbild fand. So entſtanden jene Träumereien auf praktiſchem Gebiet, deren Inhalt ein altdeutſcher Kaiſer und ein altdeutſches Reich waren. Durch die romantiſche Richtung nahm die deutſche Oper wieder einen höheren Aufſchwung, und ein Volksmäßiges, ein Deutſches kam mit Bewußtſein zur Erſcheinung. Wie jedoch die romantiſche Dichterſchule nicht frei war von etwas Gemachtem, abſichtlich und willkürlich Hervorgerufenem, Erzwungenem, nicht frei von einer geſuchten Nationalität, die oftmals in Unweſentlichem die Hauptſache fand, nicht frei ſogar von einer gewiſſen Krankhaftigkeit, ſo beſchränkte ſich auch die romantiſche Oper zu ſehr theils auf rein volksmäßiges, theils phantaſtiſches Weſen, überhaupt aber auf nur in einem ſehr engen und particularen Sinne deutſche Elemente, und es geſchah dadurch, daß das muſikaliſche Drama mehr und mehr dem Leben und dem unmittelbaren Volksbewußtſein ſich entfremdete, und in einer künſtlich gemachten Region bewegte. Zeigen daher auch dieſe Componiſten mehr Volksmäßiges als die früheren, ſo iſt dies doch nicht der lebendige, unmittelbare Ausdruck der Gegenwart; es ſind nur Elemente, nicht der deutſche Geſammt-

Charakter, und Euryanthe, Oberon, Jessonda ꝛc. beweisen, daß Faust, Freischütz, und der Inhalt derselben nicht der eigentliche, innerste Mittelpunkt der Componisten war, nicht der unmittelbare Ausdruck einer Sympathie mit dem Volke, welche die gesammte künstlerische Persönlichkeit durchdrang, sondern einer durch Reflexion vermittelten Versetzung in die Sphäre desselben. — Während daher Goethe und Mozart als die universellen Künstler zu bezeichnen sind, deren Hintergrund die allgemeine Bildung der Zeit genannt werden muß, die deutsche Kleinbürgerlichkeit in Iffland und Kotzebue, Winter, Weigl und so fort, die tiefere, aber sehr einseitig gefaßte Nationalität in Tieck, Novalis, Kleist, Zacharias Werner, Spohr, Weber, Marschner und so fort ihren Ausdruck fand, haben Schiller und Beethoven eine eigentlich nationale Kunst angebahnt, und prophetisch vorausgenommen. Noch waren nicht die Bedingungen vorhanden, um die Durchführung einer solchen Aufgabe in umfassender Weise zu ermöglichen, und wir sehen daher, daß das, was bestimmt ist, die volle Wirklichkeit des Lebens zu bilden, und objective Gestalt zu gewinnen, bei Schiller als Ideal in die Schranken des Subjects eingeschlossen ist, und als eine nur individuelle Welt erscheint, bei Beethoven im Fidelio die tiefste tragische Gewalt und Hoheit an einen bürgerlichen, particularen Stoff gewendet ist. Beide Künstler aber vermögen uns zu veranschaulichen, welche Bahnen die kommenden Zeiten einzuschlagen, an welche Richtungen sich die Schöpfungen der Gegenwart anzuschließen haben.

Deutschlands Aufgabe ist durch die großen Leistungen der Vergangenheit nicht abgeschlossen, nur die eine wesentliche Seite erst ist zur Erscheinung gekommen, während die andere der Zukunft vorbehalten bleibt. Die romantische Oper war ein, wenn auch großer und herrlicher, Durchgangspunkt, hinführend zu dem Ziel, welches ich hier bezeichne. Wir haben noch keine Kunst, welche Ausdruck der Gesammtheit genannt werden könnte. Die allgemeine Entwicklung strebt dahin, diesen Mittelpunkt zu erfassen, aber er ist noch nicht erreicht. Beethoven hat im Fidelio, mehr und höher noch im Egmont, die Bahn gebrochen. Was hier theils in noch ganz particularen Zuständen, theils allein

durch Inſtrumentalmuſik geleiſtet wurde, das muß ſich auf allgemeinerem Standpunkt in umfaſſenden nationalen Stoffen wiederholen. Darum erblicke ich in einer Bearbeitung der Nibelungen als Oper in der That einen Fortſchritt, und glaube, daß der Componiſt, welcher dieſe Aufgabe in entſprechender Weiſe zu löſen vermöchte, der Mann der Zeit werden würde, und wenn ich daher früher (in dem erſten Artikel dieſes Aufſatzes) den Culminationspunkt unſerer Oper in rein künſtleriſcher, mehr formeller Hinſicht in Gluck und Mozart fand, ſo liegt ein zweiter Höhepunkt, was den Inhalt betrifft, in der Zukunft, und eine neue Glanzepoche der Oper wird dann erreicht werden können, wenn wir hinſichtlich der Form zu jener früheren claſſiſchen Zeit zurückkehrend, und die zu Anfang des zweiten Artikels bezeichneten Mängel vermeidend, was den Inhalt betrifft, zu der Höhe nationaler Stoffe uns erheben.

Doch ich nehme eine Aufgabe, deren Löſung dem dritten Artikel vorbehalten bleibt, voraus, und breche daher hier ab.

Unſer gegenwärtiges Reſultat iſt die Einſicht in die verſchiedenen Stufen und Standpunkte der deutſchen Oper und das ſich hindurchziehende Entwicklungsgeſetz, die Einſicht, daß in der Oper neue Bahnen geſucht werden müſſen, wenn der Zeit wahrhaft Entſprechendes geleiſtet werden ſoll. Bevor ich zu dieſer Aufgabe übergehe, werde ich die beiden Länder, welche durch Mozart in die deutſche Entwicklung hereingezogen wurden, Italien und Frankreich, das erneute Eindringen des Fremden, in Kürze betrachten, um zu einer umfaſſenden Orientirung über den Zuſtand der Gegenwart zu gelangen, und die Aufgabe der Zukunft, die hierdurch noch eine weſentliche Beſtimmung erhält, genauer erfaſſen zu können.

Mozart's univerſelle Geiſtesrichtung hatte die Eigenthümlichkeit Italiens und Frankreichs mit deutſchem Weſen verſchmolzen, und dadurch dieſe Völker hinſichtlich ihrer Tonkunſt genähert, ſo daß dieſelben jetzt einen mehr als vorübergehenden Einfluß wechſelſeitig auf einander zu äußern im Stande waren. Italien fand in der Sinnlichkeit Mozart's, in der ſchönen, plaſtiſchen Geſtaltung, in der reizenden Melodie deſſelben ſein eignes Weſen wieder, fand

seine Eigenthümlichkeit in einen größeren, umfassenderen Zusammenhang aufgenommen, und darum sich zu einer Sympathie begeistert, welche bereitwillig deutschen Elementen bei sich Eingang und Geltung gewährte. Während früher deutsche und italienische Musik in schroffem Gegensatz sich gegenübergestanden hatten, oder die erstere durch die letztere unterdrückt worden war, zuletzt nur eine annähernde Verschmelzung sich gezeigt hatte, erscheinen jetzt beide Seiten gleichberechtigt einander gegenübergestellt und geeint. Allerdings läßt die Geschichte unserer Kunst schon früh auf deutschem Boden Einigung deutscher und italienischer Musik, das Streben nach organischer Durchdringung erkennen, und es ist dieses Streben, diese immer vollkommenere Ineinsbildung beider Elemente — zugleich ein Hauptgesichtspunkt für die Erkenntniß der deutschen Kunstentwicklung — die Basis geworden, auf welcher Mozart sein Gebäude errichten konnte, aber es war bis auf ihn noch nicht gelungen, allen Seiten eine gleiche Geltung angedeihen zu lassen, und immer herrschte ein Element auf Kosten des anderen. In Folge jener später vollbrachten, universellen Einigung mußte jetzt Deutschland auf Italien zurückwirken, und das letztere, so wie es einmal mit einem bis dahin ihm fremden sich verschwistert hatte, die deutsche Eigenthümlichkeit mehr und mehr sich aneignen. Wir erblicken jetzt das umgekehrte Schauspiel. Wie früher deutsche Componisten in Italien gelebt, dort sich künstlerisch bereichert und gesteigert hatten, so weilen jetzt Italiener in Deutschland, und folgen den Bahnen Gluck's und Mozart's. Wie früher die italienische Musik auch auf Componisten überwiegend deutschen Charakters nicht ohne Einfluß geblieben war, so sehen wir jetzt die italienische Musik auch auf ihrem eigenen Boden von deutschem Wesen berührt. Deutschland war die Sonne, welche ihre belebenden und schaffenden Strahlen nach allen Seiten aussendete. Italien nahm größere, reichere Formen in sich auf und gelangte, soweit es bei seinem Princip, welches im Wesentlichen dasselbe blieb, möglich war, zu vertieferem Ausdruck, dramatischem Leben, reichere Instrumentation. — Aber Italien stand am Ende seiner Kunstentwicklung, und die Nation überhaupt hatte versäumt, neue Bildungselemente

Digitized by Google

in sich aufzunehmen, und sich zum Träger des fortschreitenden Geistes der Geschichte zu machen. Italien hat daher diese Steigerung nur äußerlich aufgenommen, hat sich nur musikalisch bereichert, ohne von dem neuen Geiste, welcher in Deutschland die Basis der Kunstschöpfungen wurde, sich durchdringen zu lassen. Italien ist darum allmählich, nachdem es noch diese spätere Blüthe, diese Verklärung, diesen höchsten Triumph erlebt hatte, in seiner Kunstrichtung untergegangen, und das sinnliche Element, welches dort von Haus aus überwiegend hervortritt, Gedankenlosigkeit, Mattheit, widerwärtige, ekelhafte Süßlichkeit, Wollust sind zum einzigen und wesentlichen Inhalt geworden. —

Frankreich hat in gewissem Sinne nach Mozart die Aufgabe am großartigsten ergriffen und fortgesetzt, den Begriff der Oper in seiner angemessensten Gestalt zur Erscheinung gebracht. Frankreich hat mehr an dem heroischen Aufschwung Gluck's festgehalten, ohne jedoch Mozart'schen Einflüssen den Eingang zu wehren; dies letztere um so weniger, als auch dort das italienische Element Wurzel gefaßt hatte, und Mozart so auch durch seine italienische Seite ein entgegenkommendes Verständniß finden konnte. Es nahm vorzugsweise jetzt eine universelle Richtung, und setzte, wenn auch theils in einem beschränkteren, theils abweichenden Sinne die aus den Schranken der Nationalität heraustretende, umfassendere Richtung Deutschlands fort. Die politischen Verhältnisse, die Napoleonische Weltherrschaft gewährten für diese Kunstrichtung eine entsprechende Basis, die Pracht und der Pomp des Kaiserreichs boten die günstigste Gelegenheit und den großartigsten Hintergrund auch für diesen höheren Aufschwung der Kunst, und Frankreich gelangte demzufolge — zunächst und hauptsächlich durch auf seinem Boden heimisch gewordene Italiener, die wie Mozart die Schule der Nationen durchliefen — wenn auch nicht zur weitverbreitetsten Herrschaft, wie Italien durch Rossini, so doch zu einem geistigen Uebergewicht, und wurde mindestens für Deutschland eine tonangebende Stimme. —

Frankreich brachte in mehrfacher Hinsicht eine Steigerung für die Oper.

Während Deutschland und Italien mehr der Kunst als solcher huldigten, und dieselbe auf in sich abgeschlossene, gesonderte Kreise beschränkten, erblicken wir diese hier im Zusammenhang mit dem Volksleben und als Ausfluß desselben, erblicken wir hier in Folge davon Streben nach dramatischer Gestaltung, wenn schon diese letztere öfter nur bis zu einer theatralischen sich zu erheben vermag, erblicken wir Kenntniß dessen, was Massen zu bewegen vermag, und Popularität, so daß die Componisten als Ausdruck der Gesammtheit erscheinen, während bei uns die Meisten nur eine individuelle Welt zum Hintergrund haben. Frankreich ist groß durch den heroischen Charakter seiner Oper, sowohl hinsichtlich der Stoffe, als auch der musikalischen Ausführung, groß insbesondere durch das begleitete Recitativ, eine Hauptbedingung für die große Oper, groß durch dramatische und dieser entsprechende formelle Gestaltung überhaupt, durch seine geistige Freiheit, groß endlich durch seinen auf die äußeren Verhältnisse gerichteten praktischen Blick im Gegensatz zu der in sich versunkenen Träumerei oder Niedergedrücktheit Deutschlands. Wie aber überhaupt der Volksgeist nicht ein so künstlerischer ist, und die geistigen Fähigkeiten nicht in der schönen Harmonie, wie in Deutschland und Italien vorhanden sind, wie Verstand und Sinnlichkeit getrennt, ohne Vermittlung, einander gegenüber stehen, wie der französische Charakter äußerlicher ist, und mehr Verstandesbegeisterung vorherrscht, nicht die schöpferische Thätigkeit der Phantasie, so ist auch nach und nach theatralisches Pathos, militärischer Pomp, Aeußerlichkeit, Effectstreben und unkünstlerische Massenhaftigkeit, zuletzt Zerrissenheit und Frivolität in den Kunstschöpfungen dieses Landes hervorgetreten. Der französische Geist ist mehr nach Außen gewendet, und besitzt die Vorzüge dieser Wendung, aber er ist darum auch im Gegensatz zu dem Versinken Deutschlands in die Tiefen einer subjectiven Welt mehr der Gefahr ausgesetzt in Aeußerlichkeit unterzugehen. Frankreich ist bedeutend, wie im Allgemeinen dadurch, daß es dem Geist der Neuzeit, dem Geist der Freiheit vor allen Völkern Europas praktische Geltung schafft, und in dieser Beziehung den übrigen erfindend voranschreitet, so im Besonderen in seiner Kunst durch die weltgeschichtlichen

Stimmungen, welche darin zur Erscheinung kommen, durch die Sympathie derselben mit den Bewegungen der Zeit. Italien und Deutschland würden in neuester Zeit nicht im Stande gewesen sein, Werke, wie die Stumme oder die Hugenotten hervorzubringen, Werke, in denen der Schmerz Jahrhunderte alter Knechtschaft emporschreit, und eine lang zurückgehaltene Leidenschaft entfesselt hervorbricht, oder in denen, wie in dem letzteren, eine große objective Welt aufgestellt ist, durch die wir zum ersten Male seit längerer Zeit wieder aus den subjectiven Zuständen, welche die Tonkunst vorzugsweise darstellte, herausgerissen sind, und worin das musikalische Interesse an weltbewegende Mächte geknüpft ist. — Es unterliegt keinem Zweifel, und ist jetzt wohl allgemein anerkannt, daß in Bezug auf die rein künstlerische Gestalt der zuletzt genannten Werke sehr viel zu wünschen übrig bleibt, und daß in Folge dieses Mangels das Ziel, welches dieselben zu erreichen strebten, nicht erreicht, wohl gänzlich verfehlt ist. Es kann, um bei Meyerbeer stehen zu bleiben, schon in Folge der Texte und durch Schuld des Dichters, nicht von höherer künstlerischer Weihe, künstlerischer Keuschheit die Rede sein, und Scenen wie das Nonnenballet in Robert, vielleicht das Widerwärtigste, was jemals auf den Bretern erschienen ist, oder der frivole erste und zweite Act der Hugenotten, die Badescene, welche durch Gegenwart des Pagen aus dem Standpunkt der Naivität, wo nichts dagegen einzuwenden wäre, auf den raffinirter Wollust gestellt wird, und vieles Andere, sind geeignet, auch die reinste Schöpfung zu vergiften; aber die Hugenotten besitzen zugleich eine große, gewaltig fesselnde, ich möchte sagen weltgeschichtliche Seite, welche die deutsche Kunstkritik, wie mir scheint, nicht ausreichend anerkennen wollte. Die Verwandtschaft der Meyerbeer'schen Schöpfungen mit denen der neufranzösischen Poesie und Kunst ist sehr auffallend und man vermag meines Erachtens die Bedeutung derselben am treffendsten zu bezeichnen, wenn man an diese erinnert, wenn man speciell, was z. B. die Hugenotten betrifft, an ein Bild von Biard erinnert, an den Sclavenmarkt dieses Künstlers. Im Vordergrunde des Bildes liegt ein Mann, entkleidet, mit gebundenen Händen; der Mund ist ihm geöffnet, da man, erinnere ich mich recht,

ihm die Zähne untersucht. Zur Linken befindet sich ein nacktes Weib, dem auf dem Rücken mit einem glühenden Eisen ein Zeichen eingebrannt wird. Im Hintergrund werden Frauen und Männer, die schon geprüft und gezeichnet sind, in das Sclavenschiff abgeführt. Ringsherum stehen und sitzen Kaufleute, gebildete Europäer,. deren Physiognomien aber die scheußliche Seite der Bildung, kalten Indifferentismus, Abstraction von jedem Naturgefühl zeigen. Das Bild, weit entfernt Kunstgenuß zu gewähren, bedient sich greller Farben, hascht nach Effect, ist überhaupt widerwärtig, zugleich aber auch groß und bedeutend, fesselnd durch die schlagende Charakteristik und Naturwahrheit, dadurch, daß der Künstler seine Aufgabe aus dem Leben entnommen, und den Schmerz desselben zur Darstellung zu bringen sich nicht gescheut hat, fesselnd durch den großen und freien, für die Erscheinungen der Welt geöffneten Blick, Eigenschaften, welche, wie die Erfahrung zeigt, gar wohl im Stande waren, daneben befindliche, aus dem subjectiven Boden deutscher Phantasie hervorgegangene Bilder in den Schatten zu stellen. — So zeigt Meyerbeer eine von Effectsucht bestochene, getrübte Kraft, welche erschreckt, statt zu erschüttern, zerreißt, statt zu läutern, eine dämonische, häßliche Schönheit, aber auch neben den schon vorhin der französischen Kunst zugestandenen Vorzügen, eine Charakteristik, welche zwar nicht von innen heraus — in dem Sinne, in welchem dem Genius die Objectivität angeboren ist, in welchem er die Außenwelt in seiner eigenen Brust hegt und findet — geschaffen, sondern durch praktischen Blick und Beobachtung aufgenommen ist, eine Charakteristik aber, welche eben dadurch nur um so schlagender wirkt, und aus dem subjectiven Boden des Gemüthslebens heraustretend, ihren Standpunkt in Mitte der Erscheinungen nimmt.

In je größere Einseitigkeit und Partieularität, dem vor kurzem Dargestellten zufolge, Deutschland in seiner Oper verfallen war, je mehr die Eigenthümlichkeit der Ausländer durch Aufnahme deutscher Elemente unserem Wesen näher gerückt worden war, um so mehr machte sich auch, und mit Nothwendigkeit, das Fremde innerhalb der deutschen Grenzen geltend, und trat in unsere Entwicklung

aufs Neue ein; die früher geeinten Richtungen gehen wieder auseinander, und kämpfen miteinander um die Herrschaft; Deutschland wurde der Boden, wo die ausländische Kunst fast mehr als in ihrer Heimath gepflegt wurde. Ich sage, mit Nothwendigkeit: Italien konnte aufs Neue bei uns zur Herrschaft gelangen, denn die sinnliche Anmuth, welche von Geist durchdrungen, die eigentliche und höchste Schönheit zur Erscheinung bringt, ist ein nothwendiges und ewiges Element aller Kunst. Weil die deutsche Musik die Ergänzung, welche sich in Mozart durch die italienische gefunden hatte, fallen ließ, weil Italien immer noch jene schöne Sinnlichkeit zu bewahren, und seinen Formen eine anschauliche, plastische Gestaltung zu geben wußte, gelangte dasselbe wiederum bei uns zur Herrschaft, und machte sich selbstständig geltend. Auch der Umstand, daß in der italienischen Musik immer noch ein Gemeinsames, der gesammten Nation Eigenthümliches, ein allgemeiner, wenn auch gänzlich verflachter Kunststyl hindurchblickt, während bei uns Alles in Particularität zerfällt, und jede Individualität ihre besondere Kunstrichtung und Manier mitbringt, ist nicht ohne Einfluß gewesen, da es immer das bis auf einen gewissen Grad hin Abgeschlossene und Fertige, wenn auch noch so Verwerfliche ist, welches herrscht. Die politischen Zeitverhältnisse, jene allgemeine Erschlaffung, welche nach großer Aufregung in der Restaurationsepoche der Jahre 1815 bis 1830 eintrat, die Geistesverwandtschaft dieser Epoche mit dem unmännlichen Charakter der neueren italienischen Musik kam hinzu, um die erneute Herrschaft derselben in Deutschland, in ganz Europa zu erklären.

Was Frankreich betrifft, so ist uns dies überlegen durch die vorhin erwähnten Eigenschaften, die Stellung seiner Kunst zu dem Leben, durch die Sympathie derselben mit den Bewegungen der Geschichte. Wie der Mangel eines gemeinsamen nationellen Mittelpunktes, der Mangel an öffentlichem Leben, an Preßfreiheit insbesondere auch das deutsche Lustspiel zu keinem Gedeihen kommen ließ, so daß sich dies in der trivialsten Sphäre herumtreibt ohne geistige und künstlerische Bedeutung, und Einzelne, welche Größeres wollten, an diesen Hindernissen scheiterten, wie der Dichter spricht:

Größres wollt' er wohl vollenden; doch die Zeiten hindern es:
Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes. —
Einem spätern Meister überläßt er die berühmte That,
Volk und Mächtige zu geißeln, ein gefürchtet Haupt im Staat.

Platen.

— so fehlt uns im Allgemeinen die scharfe Luft der Oeffentlichkeit, jene einer gereiften Nation einzig würdige geistige Freiheit, welche allen Schöpfungen in Wissenschaft und Kunst das Siegel stolzen Selbstbewußtseins aufdrückt; immer noch ist die drückende Atmosphäre der Vorzeit nicht ausreichend beseitigt, und die deutsche Oper mußte darum der, wenn auch in Frivolität untergegangnen, so doch von einem Hauche geistiger Freiheit berührten französischen den Vorrang gestatten. — Es kann kein Zweifel sein über das Unwürdige dieser Herrschaft des Auslandes in unserer musikalischen Gegenwart; das Vorstehende jedoch zeigt die relative Wahrheit und Berechtigung derselben, und läßt uns den Hauptgrund dafür in den deutschen Schöpfungen selbst, welche nicht im Stande waren, die Italiens und Frankreichs überflüssig zu machen, finden. Mögen wir immerhin die gedankenlose Genußsucht der großen Menge, die Mattheit der früheren musikalischen Kritik, und ihren Mangel an Geschick, ihre Aufgabe praktisch zu erfassen, ihr Unvermögen sich aus subjectiven Bestimmungen emporzuheben zu umfassendem Ueberblick, als Ursachen bezeichnen; die wesentlichste liegt in dem genannten Umstand, und die schärfste Polemik wird nicht im Stande sein, die Herrschaft des Ausländischen zu beseitigen, wenn nicht unsere vaterländischen Kunstschöpfungen die relative Wahrheit und Berechtigung, die Vorzüge desselben, in sich aufzunehmen wissen. —

Deutschland hat die Weihe ächter Kunst am meisten zu bewahren gewußt; hat es hin und wieder geträumt, und aus der Versunkenheit in sich selbst sich nicht herauszuarbeiten vermocht, hat es überhaupt vielfach zu wünschen übrig gelassen, so dürfen wir doch auch der Productivität der Nation vertrauen, und bei den großen Fortschritten der Gegenwart für die deutsche Oper einen Aufschwung erwarten. — Wie diese durch mannigfache geschichtliche Ver-

hältniſſe hervorgerufenen verſchiedenen Aufgaben ihre organiſche Einigung in der deutſchen Zukunft finden können, dies darzuſtellen, wird die Aufgabe des dritten Artikels ſein. Wir ſtehen an einem Wendepunkt, und es gilt jetzt, dies uns zum Bewußtſein zu bringen.

Zukunft.

Wie die Kritik ſich heutzutage nicht mehr, ſo wie früher, auf Beſprechung einzelner Werke beſchränken kann, ohne den Zuſammenhang derſelben mit dem Entwicklungsgang der Kunſt überhaupt zu erforſchen, wie bei Beurtheilung einzelner Erſcheinungen, wenn Principfragen in Anregung kommen, ſich das Ungenügende zeigt, daß jene allgemeinen kunſthiſtoriſchen und philoſophiſchen Fragen noch gar nicht erörtert ſind, wie gerade der in dieſen Blättern verſuchte Fortſchritt, das Ziel unſeres Strebens, darin beſteht, das Einzelne in ſeinem Zuſammenhange mit dem Allgemeinen zu faſſen, und der Tonkunſt der Gegenwart jene äſthetiſche Baſis, jene bewußte Orientirung zu geben, welche unſerer Anſicht nach die weſentlichſte Bedingung eines Fortſchrittes iſt, wie überhaupt die Kritik nicht mehr allein im Negativen verweilen darf, ſondern ſich ſelbſt möglichſt productiv geſtalten muß, ſo habe ich in dem Bisherigen verſucht, die Entwicklung der Oper ſeit ihrer Entſtehung bis herab auf die Gegenwart zu verfolgen, die darin zur Erſcheinung gekommenen Geſetze, die Weſenheit des geſammten Proceſſes zu erkennen, und mir die Aufgabe geſtellt, mit der Vergangenheit gewiſſermaßen Abrechnung zu halten, um damit den Anſtoß für eine geſteigerte Thätigkeit auf dieſem Gebiet zu geben; jetzt bleibt mir noch übrig, auf der Baſis der Vergangenheit und Gegenwart die Zukunft, ſo weit als möglich zu beſtimmen.

Faſſen wir die Reſultate der bisherigen Unterſuchungen in kurze Sätze zuſammen, ſo ergiebt ſich, daß die Erfindung der Oper einen der wichtigſten Wendepunkte in der Geſchichte der Tonkunſt bezeichnet. Die Oper war es, welche die Muſik aus den kirchlichen Banden befreite, und die weltlichen Formen ins Leben rief; die Oper war es, welche die große Umbildung der Weltanſchauung, die zu

den Zeiten der Reformation zur Geltung gelangte, auf dem Gebiet der Tonkunst zur Darstellung brachte. Anfangs indeß in Italien huldigte dieselbe mehr einer rein lyrischen Richtung, und genügte auf dieser Stufe noch keineswegs dem Begriffe, dem sie als dramatisches Kunstwerk angehört; Anbequemung an die Forderungen des Sängers, Virtuosität als Zweck der Kunst, und demzufolge auch eine überwiegend sinnliche Richtung gelangten bald in diesem Lande zur ausschließlichen Geltung, und entfernten die Oper desselben mehr und mehr von ihrem wahren Ziele. Sie war in das Leben eingeführt, und die Bahn für den späteren Aufschwung war dadurch gebrochen. Dies war der große Gewinn. Den Culminationspunkt aber zu erreichen, das musikalische Drama zu dramatischem Ausdruck zu steigern, einen vertieften geistigen Inhalt in demselben zur Erscheinung zu bringen, dazu war Deutschland unter Mitwirkung Frankreichs auserkoren. Gluck bezeichnet die Geschichte als denjenigen, welcher diese größte That zu vollbringen, diesen Umschwung ins Leben einzuführen und auf diese Weise Italien gegenüber den entgegengesetzten Standpunkt geltend zu machen berufen war. Mozart endlich, universeller als Gluck, wußte der umfassenden Aufgabe Deutschlands entsprechend die hier sich noch gegenüberstehenden Richtungen zu einen, und erstieg dadurch, mindestens in dem von mir früher ausführlicher erörterten Sinne, in rein künstlerischer, mehr formeller Hinsicht, die höchste Stufe, welche die Oper in ihrer Entwicklung bis jetzt erreicht hat. Wie jedoch höchste Reife, Stillstand und Rückgang untrennbare Momente, unmittelbar Eins sind, so datirt sich auch von Mozart an ein erneutes Versinken in Mängel, welche erst Gluck bekämpft und verdrängt hatte, ein Versinken in Mängel, welche die Oper wieder mehr und mehr von ihrem wahren Begriffe entfernten und zum Theil in kaum erst verlassene Bahnen zurückführten. Mozart besaß nicht den Ernst und die Strenge Gluck's, vernachlässigte die von jenem erreichte Einheit des Textes und der Musik, faßte dem entsprechend seine Aufgabe mehr als Musiker, und gestattete in Folge seiner vermittelnden Stellung, dem lyrischen, italienischen Element oftmals einen allzugroßen Einfluß. — Die Nach-

folger deſſelben aber insbeſondere in Deutſchland, mehr an ihn als an Gluck ſich anſchließend, haben vorzugsweiſe dieſe rein muſikaliſche Seite ins Auge gefaßt, und ſo iſt die große Anſchauung von dem Weſen der Oper, welche der Letztere geltend gemacht hatte, mehr und mehr verloren gegangen. Eine Menge Gebrechen in der formellen Geſtaltung der Oper ſind die Folge geweſen, und Routine und Handwerksſchlendrian an die Stelle hohen Kunſtbewußtſeins getreten. Zugleich waren die Nachfolger nicht im Stande, jene umfaſſende Einigung der verſchiedenen Style, wie ſie Mozart vollbracht hatte, feſtzuhalten, und beſchränkten ſich auf deutſches Weſen im engeren Sinne, Manches jedoch, was Mozart der Kunſt erworben hatte, mit herübernehmend, ſo daß eine Vermengung der Kunſtſtyle an die Stelle der früheren organiſchen Einigung trat, und weil auf dieſe Weiſe die geſchichtlich berechtigten Richtungen Italiens und Frankreichs allzuſehr vernachläſſigt wurden, ſo gelangten dieſe bei uns wieder zu erneuter überwiegender Herrſchaft. — Dies war die Entwicklung der Oper in rein künſtleriſcher Hinſicht. Zuletzt, als wir den Inhalt und den Zuſammenhang der Oper mit der allgemeinen geiſtigen Entfaltung der neueren Zeit betrachteten, gewannen wir noch eine zweite weſentliche Geſammtanſchauung. Wie die großen Männer des 18. und 19. Jahrhunderts in allen Gebieten der Wiſſenſchaft und Kunſt nicht ausſchließlich in dem Charakter und den Intereſſen der Nation ihren Hintergrund fanden, ſondern ihrem Weſen nach auf einer allgemeinen Baſis ruhten, wie die allgemeine Grundlage eine geiſtige, von den nationellen Beſtrebungen geſchiedene Welt war, ſo war auch die Oper nicht ausſchließlich Ausdruck der Nationalität, nicht Reſultat einer harmoniſchen Geſammtentwicklung der Nation und des Volksgeiſtes, ſondern aus verſchiedenen Bildungseinflüſſen hervorgegangen, und es ergab ſich für uns darum das doppelte Reſultat, daß ſie als Kunſtwerk in rein muſikaliſcher Hinſicht zwar zur Spitze gelangte, hinſichtlich ihres Inhaltes aber auf die Zukunft verweiſt, und von dieſer noch eine Steigerung erwarten muß, indem das Nationale im hohen und umfaſſenden Sinne, überhaupt der Geiſt der Neuzeit in ihr noch nicht zur Erſcheinung gekommen iſt. —

So iſt die Gegenwart geworden. Die deutſche Oper befindet ſich zur Zeit in gar mancher Hinſicht in einem verkümmerten Zuſtande; bis vor Kurzem war ſelbſt die Productivität unbedeutend; das Ausland herrſchte unbedingt, als ob es, wie Marx bemerkt, nie einen Gluck oder Mozart gegeben hätte. Neuerdings zwar iſt eine größere Thätigkeit wieder erwacht, aber es iſt nicht zu ſagen, daß, mit wenig Ausnahmen, die deutſchen Tonkünſtler bis jetzt glückliche Erfolge erlangt hätten, und daß mit der erneuten Thätigkeit zugleich eine innere Steigerung und ein wahrhafter Fortſchritt gekommen wäre. Die Operncompoſition wird jetzt ſogar mit weit geringerem Ernſt, als früher, betrieben, und die meiſten Werke verſchwinden, wie in Italien, eben ſo ſchnell und ſpurlos, als ſie entſtanden waren. Es fehlt einerſeits an Bewußtſein über die Aufgabe, welche die Oper in der Gegenwart zu löſen, es fehlt an Bewußtſein über die Bildungsſchule, welche der dramatiſche Componiſt zu durchlaufen hat, an Bewußtſein über die Bedingungen, welche bei einem Operncomponiſten vorhanden ſein müſſen, wenn er mit Glück ſich der Aufgabe unterziehen will, es fehlt überhaupt noch zu ſehr der Grund und Boden, aus welchem ein Fortſchritt für die Oper der Gegenwart hervorgehen könnte. Daß dieſelbe anderſeits, in ihrer höheren Bedeutung erkannt, als Nationalangelegenheit zu betrachten, daß es nöthig iſt, wenn ſie gedeihen ſoll, dieſelbe einer nationellen Kritik zu unterwerfen und aus den engen künſtleriſchen Schranken hinauszurücken, iſt ebenſo wenig nachdrücklich beherzigt worden. Und doch ſind gerade dies die weſentlichſten Bedingungen für einen höheren Aufſchwung. Die Oeffentlichkeit muß die Verſunkenheit in Partieularität und Philiſterhaftigkeit abſchleifen, wie überhaupt, ſo namentlich auf dem Gebiet der Muſik, wo man noch in Zuſtänden weilt, welche in anderen Kreiſen des Lebens längſt überwunden ſind, wo überhaupt das Bewußtſein, daß ein neuer Geiſt die Welt regiert, noch nicht überall erwacht iſt, und einzelne in verjährten ariſtokratiſchen Sympathien Wurzel zu faſſen ſuchen, oder ſelbſt als Mittelpunkt ſich hinzuſtellen geneigt ſind, einen Kreis von Verehrern um ſich ſammeln, die ſie von jeder rauhen Berührung mit der Außenwelt entfernen. Viel zu ſehr iſt

man gewohnt geweſen, die Oper nur als Unterhaltungsmittel zu betrachten, oder höchſtens allein als eine rein muſikaliſche Angelegenheit, und hat dieſelbe ferngehalten von den Strömungen des Zeitgeiſtes und den Einflüſſen eines auf anderen Gebieten längſt zur Geltung gekommenen höheren äſthetiſchen Erkennens. Wem es darum zu thun iſt, wirklich etwas zu leiſten, der ſucht einſichtsvollen Tadel auf, und nur thörichte Eitelkeit kann gerade hier auf dieſem Gebiet der Anſicht ſein, ſelbſt alles am beſten zu wiſſen. Dieſes Aufgehen aber im Intereſſe für die Sache, dieſes rückhaltsloſe Sichhingeben iſt überall eher zu finden, als auf muſikaliſchem Gebiet, und ſo iſt es gekommen, daß namentlich auch hinſichtlich der Ausführung die Einzelnen nicht mehr der Sache, ſondern, mit wenigen darum mehr als billig hervorragenden Ausnahmen, allein ihrer Eitelkeit dienen, und ein ungeheurer Handwerksſchlendrian ſich der Bühnenkünſtler und Künſtlerinnen bemächtigt hat. — Ich wiederhole, ſo iſt die Oper geworden; das ſind die Zuſtände derſelben in der Gegenwart.

Fragen wir jetzt nach den Bedingungen des Fortſchritts, ſo iſt die Antwort zum Theil in dem Bisherigen, ſowohl dem früher, als auch dem ſo eben Ausgeſprochenen enthalten, zum Theil wird es die Aufgabe ſein, dieſelben in dem Nachfolgenden feſtzuſtellen. Sollen die bisherigen Wege verlaſſen werden, ſollen die bisherigen Schöpfungen der Gegenwart nicht als ſchnell vergeſſene Spätlinge auftreten, und die Oper einer neuen und erhöhten Stufe entgegen gehen, ſo iſt der erſte Schritt, daß die bisherige Entwicklung abgebrochen wird, daß die Componiſten des Tages nicht allein mehr nach früheren Muſtern arbeiten, und immer und immer ſich in die Vergangenheit verſenken, ſondern zugleich ſich auf ſich ſelbſt, auf ihre eigene Intelligenz ſtellen, ihren Ausgangspunkt zugleich von der Wiſſenſchaft nehmen, von Beſtimmungen, wie die in dem Bisherigen aufgeſtellten; es muß das Herkommen verlaſſen und in eine bewußtere Region eingetreten werden. Wenn ich ſchon früher, am Schluſſe des Aufſatzes über Schumann und Mendelsſohn, den Tonkünſtlern allgemeinere Bildung empfahl, damit ſie Gelegenheit erhalten, ihr Inneres mit einem neuen Inhalt zu erfüllen, wenn ich ſchon dort das

ſtete und ausſchließliche Zurückgehen auf das, was die Vergangenheit geleiſtet hat, als wenig förderlich bezeichnete, und dringend mahnte, ſtatt den Inhalt aus jenen früheren Werken zu nehmen, und ſo nur das ſchon Geſagte zu reproduciren, die Blicke für die Ereigniſſe des Tages zu öffnen, und an den Bewegungen des Geiſtes überhaupt Theil zu nehmen, ſo zeigt ſich hier die Nothwendigkeit, ſolche Wege einzuſchlagen, noch dringender und unabweislicher. Denn während in der Inſtrumentalmuſik die neuere Zeit noch das Größte, in die Zukunft Dringende geleiſtet hat, iſt die Oper zurückgeblieben, faſt ausſchließlich in den Zuſtänden der Vergangenheit weilend. Politik, Studium der Meiſterwerke der Poeſie und der ausgezeichneten Leiſtungen auf dem Gebiet der poetiſchen Kritik, Leſſing's z. B., um dadurch in den Organismus eines dramatiſchen Werkes eindringen zu lernen, allgemeine Bildung iſt es, was jetzt den Tonkünſtler befähigen muß, den breitgetretenen Weg zu verlaſſen, und den Muth verleihen, eine neue Entwicklung zu beginnen. Weit entfernt zwar bin ich zu ſagen, daß die Werke der Künſtler, welche bis auf die neuere Zeit herab das Bedeutendſte in dieſem Fache geleiſtet haben, nicht ſtudirt werden ſollten; mache der Jüngere ſich auf das Innigſte mit ihnen vertraut. Bisher aber ſind die von mir früher bezeichneten unleugbaren Mängel der Vorgänger und Meiſter, als eine künſtleriſche Erbſünde gewiſſermaßen, auch auf die Nachfolger übergegangen, und haben dieſe in ihrer freieren Entfaltung gehemmt. Dies muß vermieden werden, und darum iſt es gebieteriſche Nothwendigkeit für den Künſtler der Gegenwart, zugleich eine ſelbſtſtändige, kritiſche, reflectirende Stellung, die freilich, wie ich kaum zu erinnern brauche, in den Kunſtſchöpfungen ſelbſt als überwunden ſich darſtellen muß, einzunehmen. Ich wiederhole nicht, was ich hinſichtlich der formellen Geſtalt der Oper und der in den bisherigen Schöpfungen immer wiederkehrenden Mängel ſchon früher ausgeſprochen habe, und verweiſe darauf. Die ſceniſche und dramatiſche Geſtaltung muß eine andere, mehr den Geſetzen des Dramas nachgebildete werden, und an die Stelle mannigfacher Widerſinnigkeiten, zu denen die Oper bisher verdammt ſchien — Widerſinnigkeiten, die, wie

Gluck ſagt, „aus dem großartigſten und erhebendſten aller Schauſpiele das lächerlichſte und langweiligſte gemacht haben," — eine bis auf einen gewiſſen Grad hin logiſche Entwicklung treten. Das Zerſpalten des ganzen Werkes in eine Menge kleiner für ſich abgeſchloſſener Muſikſtücke iſt unpſychologiſch und undramatiſch, und größere, die einzelnen Theile in ſich aufnehmende Formen, wie ſie unſere Finales zeigen, müſſen daher vorzugsweiſe zur Anwendung kommen. In der großen Oper endlich iſt der Dialog ſchlechterdings zu beſeitigen. *) Dies alles iſt als unbedingte Forderung hinzuſtellen, als Aufgabe, wonach Jeder ſtreben muß, wenn er der Bildung der Zeit entſprechen will; das iſt das ein für allemal Nothwendige, was auch bei den früheren Werken, trotz ihrer geiſtigen Größe, ein Mangel war, und zugleich als Urſache bezeichnet werden kann, daß uns in äußerlichen Dingen gar Manches bei Mozart z. B. jetzt ſchon veraltet ſcheinen will.

Aber die Aufgabe iſt mit dem bis jetzt Dargeſtellten nicht abgeſchloſſen. Es gilt nicht allein einen formellen Fortſchritt, und Beſeitigung aller der Uebelſtände, die ich ſchon in den früheren Abſchnitten zur Sprache gebracht habe, es gilt auch hinſichtlich des Inhaltes die Wege der

*) Unter den jüngeren Tonſetzern der Gegenwart ſcheint mir R. Wagner vorzugsweiſe nach einem ſolchen Ziele zu ſtreben. Sehen wir ſeine Bemühungen nicht mit dem erwünſchten Erfolg gekrönt, ſo liegt der Grund, abgeſehen davon, daß ſeine Erfindung viel zu ſehr durch Reflexion vermittelt, viel zu wenig unmittelbarer Erguß iſt, daß bei ihm, wie ich ſchon vorhin als nothwendig bezeichnete, die kritiſche Verſtandesthätigkeit nicht vollſtändig beim Schaffen überwunden iſt, hauptſächlich darin, daß es an bedeutenden Melodien, an lyriſchen Culminationspunkten fehlt. Das iſt der Mangel, in welchen Componiſten, die dieſer Richtung huldigen, ſo leicht verfallen. Sie glauben, wenn ſie dem dramatiſchen Fortſchritt genügt, und mehr als ſonſt Einheit des Textes und der Muſik erreicht iſt, allen Forderungen entſprochen zu haben, während doch auch die Muſik bedeutend hinſichtlich der Erfindung und des Ausdrucks — muſikaliſch möchte ich ſagen — ſein muß. Wagner's Streben ſcheint mir in mancher Hinſicht ein ſehr beachtenswerthes zu ſein, und es iſt nöthig, darauf aufmerkſam zu machen, das von ihm richtig Erkannte nicht mit dem unzulänglich Ausgeführten, die Idee nicht mit ihrer nicht entſprechenden Erſcheinung zu verwechſeln.

Zukunft zu bezeichnen, und ich versuche es, wenn schon mit einer gewissen Zurückhaltung, in dem Bewußtsein, ein schwankendes Gebiet zu betreten. Zwar kann es nicht der Zweck sein, diese Entwicklung mit derselben Ausführlichkeit zu geben, die ich, um zu den bisherigen Resultaten zu gelangen, der Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart angedeihen ließ. Dort galt es, die Aufgabe, deren Lösung die Gegenwart sich zu stellen hat, vorzubereiten, eine bestimmte Lehre auszusprechen, und ein bestimmtes Resultat herbeizuführen, hier kann ich mich kürzer fassen, da genaue Vorschriften auf einem Gebiet, wo der Künstler eigene Schöpferthätigkeit zu entfalten hat, wo das Entscheidendste von den allgemeinen Geistesbewegungen abhängig ist, völlig unstatthaft sein würden. Anregungen aber, Andeutungen des Zieles soll die Kritik geben, um den Proceß des Werdens zu beschleunigen, und eine hier und da vielleicht unbewußt eingeschlagene Richtung in sich selbst zu kräftigen. —

Als ich im zweiten Artikel die Entwicklung der nachmozartischen Oper hinsichtlich ihres Inhaltes und im Zusammenhange mit dem Leben betrachtete, bemerkte ich, wie alle Richtungen jetzt hindrängen nach Erfassung deutscher Nationalität, als dem Mittelpunkt aller Bestrebungen. Deutschland hat seit dem Wiedererwachen eines freieren Geistes nach dem Ende des Mittelalters zuerst seine theuerste Angelegenheit festgestellt; Deutschland war zuerst classisch auf religiösem Gebiet, dann trat eine höhere Ausbildung der Wissenschaften, der Philosophie insbesondere und Naturwissenschaften hervor, und die Poesie und Tonkunst schlossen sich an diese Zeit geistiger Erhebung. Jetzt drängt Alles nach einer höheren Entwicklung im Staatsleben, und die Zukunft wird uns eine classische Epoche Deutschlands auch im Praktischen bringen. Es ist in neuester Zeit ein Gesammtbewußtsein erwacht, welches glücklich die Jahrhunderte alte Zersplitterung zu überwinden beginnt; Denkmale, den großen Männern der Nation errichtet, gleichviel, welchem Fache sie angehörten und welche Provinz des deutschen Mutterlandes sie geboren hatte, Einsammlungen für die, welche durch Zeitereignisse plötzlich aus ihren Verhältnissen herausgeworfen wurden, insbesondere aber die Erscheinung

einer nationalen, einer deutſch-katholiſchen Kirche ſind der ſchönſte Ausdruck dieſes Strebens nach Einigung. Die Schranken fallen; jede einſeitige Geltung wird vernichtet, und kann ſich in ihrer abgeſchloſſenen Exiſtenz nicht mehr halten; ein gemeinſames Ziel, an deſſen Erreichung ſich auch das Volk im engeren Sinne mehr und mehr betheiligt, wird je länger, je deutlicher erkannt. — Die Kunſt ſoll mit dieſen Beſtrebungen ſympathiſiren, und eine zu der Höhe einer allgemeinen nationalen Anſchauung ſich erhebende Oper iſt daher die nächſte Aufgabe. — Iſt es auch eine gänzlich irrige Anſicht, zu meinen, daß die Kunſt in ihrer Totalität allen Phaſen des Lebens zum Ausdruck dienen, und jede Regung des Zeitgeiſtes in ſich wiederſpiegeln ſolle, iſt es z. B. durchaus irrig, die Poeſie heutzutage allein auf politiſche zu beſchränken, und wäre es in dieſem Sinne eben ſo übereilt, von der Tonkunſt der Gegenwart zu verlangen, daß ſie allen Bewegungen des Tages folgen ſolle, ſo iſt es auf der anderen Seite nicht minder unzuläſſig, die Kunſt auf eine abſtracte Höhe zu ſtellen, unabhängig von dem Leben zu denken, und ſie von dem Boden, in dem ſie naturgemäß wurzeln ſoll, loszureißen. Die Kunſt kann und ſoll in ihren untergeordneten Erſcheinungen den Bedürfniſſen des Augenblicks dienen, ſie kann ebenſoſehr umgekehrt ausnahmsweiſe ſich einmal von den Bewegungen der Zeit fern halten, und ſich, wie es z. B. Mendelsſohn thut, dem antiken Drama zuwenden, in ihrem innerſten Mittelpunkt ſoll ſie die weſentlichen Richtungen der Zeit künſtleriſch verklärt zur Erſcheinung bringen, und nur wenn ſie dies thut, iſt ſie geeignet, wahrhaft fortzuſchreiten. So iſt es jetzt die Aufgabe, in den innerſten Mittelpunkt des nationalen Lebens einzudringen, und Elemente, wie ſie einerſeits bei unſeren Romantikern Spohr, Weber, Marſchner, andererſeits bei Beethoven (ich verweiſe auf das früher Ausgeſprochene) ſich vorfinden, zu ſteigern und fortzubilden. Die Künſtler müſſen jene geſonderten Bildungskreiſe verlaſſen, und jenes gemeinſchaftliche Ziel, nach deſſen Erreichung Alle ſtreben, erkennen lernen; ſie müſſen auf den Markt des Lebens heraustreten, und die Gegenwart mit freiem, ungetrübtem Blick betrachten. Abſchleifung aller ſubjectiven Particularitäten, welche das

deutſche Einſpinnen in ſich und die eigene Gefühlswelt, oder Beſchränkung auf Standesintereſſen und beſondere geiſtige Richtungen nur zu leicht erzeugt, Heraustreten aus den verſchiedenen Kunſtmanieren, und Erhebung zu einem nationellen Styl ſind weſentliche Bedingungen. Jene deutſche Innerlichkeit und Gemüthlichkeit, ſo ſchön und liebenswürdig ſie war, ſo Ausgezeichnetes, Deutſchland allein Eigenes darin geleiſtet worden iſt, jene ideale Schwärmerei kann jetzt nicht allein mehr den Inhalt der Kunſt bilden; das Volk iſt praktiſcher geworden, und es iſt eine gerechte Forderung, wenn auch die Kunſt dieſe Wendung in ſich aufnehmen ſoll. Doch es ſind dies Alles nur Andeutungen, verſchieden gewendete Bezeichnungen für das eine Wort, des Räthſels Löſung, welches ich jetzt ausſpreche: Popularität der Geſinnung iſt es, demokratiſche Geſinnung im höheren Sinne, welche allein zu befähigen vermag, dieſes Ziel zu erreichen. C. M. v. Weber hat im Freiſchütz trefflich den Volkston getroffen; aber er war im Leben Ariſtokrat, und hat ſich nur in dieſe Sphäre künſtlich vertieft; er hat Volksmuſik gegeben, die ſich auf dieſen engen Kreis beſchränkt, keineswegs auf der Baſis ſolcher Popularität alle Seiten des Lebens umfaßt, und wir erblicken ihn darum in anderen Werken ganz anderen Richtungen huldigend, ohne daß ſich ein Ton durch alle hindurchzieht. Andere Componiſten haben allein populäre Muſik gegeben, vermochten ſich aber weder im Leben noch in der Kunſt zu der Höhe ariſtokratiſcher Anſchauungen zu erheben, und waren darum eben ſo beſchränkt in ihrem Empfinden, und auf beſondere Kreiſe angewieſen; jetzt gilt es, aus allen dieſen Particularitäten herauszutreten, und einen Standpunkt einzunehmen, der, über allen einſeitigen Richtungen ſtehend, alle in ſich befaßt — klingt es nicht zu gewagt, ſo möchte ich ſagen — einen Standpunkt zu erreichen, den Beethoven im Finale ſeiner neunten Symphonie prophetiſch bezeichnet hat. Das iſt der Mangel unſerer Poeſie und Kunſt, daß bisher, in Folge der Zeitumſtände, noch Keiner vermocht hat, das geſammte Leben zu umfaſſen, daß die univerſellſten Künſtler, wie Goethe und Mozart, nur einſeitigen Bildungskreiſen angehörten, weit verſchieden von Shakespeare, der in dieſer Hinſicht, begünſtigt durch ſeine

Zeit, bis jetzt einzig in der Geschichte dasteht. — Die gesammte Entwicklung der Nation drängt jetzt auf diesen Punkt, und es ist darum keine Träumerei, wenn ich ihn als das nächste Ziel unserer Kunst bezeichne. Die Oper aber, die allen Kreisen des Volkes gleich sehr zugängliche Kunstgattung, ist berufen, zunächst diesen Fortschritt zu verwirklichen. —

Aber wie? Nach jener weltumfassenden Entwicklung, welche unser Vaterland durchlaufen hat, und nachdem wir die Geistesschätze aller Nationen um uns aufgehäuft haben, sollen wir uns auf diese, zwar höchst bedeutende, doch ohne Frage engere — weil allein nationelle — Aufgabe beschränken, und jene universelle Richtung, welche Deutschland seit dem Erwachen eines höheren Bewußtseins verfolgt hat, und welche ihm, wie die Geschichte uns lehrt, gleich wesentlich ist, gänzlich fallen lassen? Keineswegs. Wie früher die verschiedenen Richtungen nebeneinander herliefen, hindrängend auf jenen nationalen Mittelpunkt, welchen die Gegenwart sucht, so werden künftig von diesem Mittelpunkt aus die Strahlen wieder auseinander gehen, wird künftig sich die Nationalität zur Universalität, zum Kosmopolismus erweitern, nur mit dem Unterschied, daß früher und bis jetzt unaufhörliche Schwankungen bald das eine, bald das andere Element zur Herrschaft brachten, während dann auf jenem Grunde sicherster Errungenschaft ein fester Anhalt gewonnen ist, der allen Bestrebungen als Centrum dient. Alle Zeitbedingungen ins Auge gefaßt, Alles was eine Zukunft hat berücksichtigt, ergiebt sich auch jetzt wieder eine universelle Richtung als Aufgabe des Jahrhunderts, eine Mozart'sche Universalität, aber auf verändertem Standpunkt, auf dem Grunde jener dann zum Abschluß gebrachten nationalen Richtung.

Innerhalb unseres Vaterlandes fallen die Schranken, und während früher ein Jeder sich in seinem Kreise abschloß, nehmen jetzt Alle an Allem Theil. Pedantische, der Welt entfremdete Gelehrte sind fast gänzlich verschwunden, und es achtet dieser Stand die feine Bildung des Weltmanns jetzt für sich unerläßlich; man hat erkannt, daß ohne Kunstbildung Bildung überhaupt nicht möglich ist, und so finden wir unter den Gelehrten häufig die besten Dilettanten.

Umgekehrt nähern ſich die hervorragenden unter den Künſtlern der Wiſſenſchaft, in dem Bewußtſein, daß ohne dieſelbe ihre Exiſtenz gleichfalls nur eine halbe iſt; der Bürger ſieht ſchon längſt in dem Adel nicht mehr eine, eigenthümliche Vorzüge bewahrende Claſſe, und der Adel umgekehrt iſt praktiſch geworden, und lernt die alte Thorheit aufgeben, als ob Fleiß und Thätigkeit — und wäre es die des Handwerkers — für ihn unehrenhaft wäre. Kann das Ziel der Nationen ein anderes ſein, kann jene ſelbſtiſche Sonderung und Abgrenzung derſelben dauern? Früher galt es, jedes Volk erſt in ſeiner Eigenthümlichkeit feſt werden zu laſſen, und einen ſelbſtſtändigen Charakter deſſelben hervorzubilden; die Aufgabe der Völker war, das urſprünglich Eigene ſich zum Bewußtſein zu bringen. Jetzt hat der Geiſt der Geſchichte dieſe Erziehung vollbracht, und in Zukunft gilt es daher, dieſe in ſich erſtarkten, aber auch in ihrer Einſeitigkeit zum Theil ſchon verkümmernden und vertrocknenden Nationalindividualitäten durch das Fremde zu erfüllen. Dann iſt allerdings nicht mehr das declamatoriſche Princip Frankreichs, wie Gluck und Mozart es thaten, nicht mehr eine künſtleriſche Form, nicht mehr ein beſtimmter Kunſtſtyl eines Landes aufzunehmen, dann iſt der fremde Geiſt mit dem eigenen zu verſchmelzen; dann gilt es, um im Sinne des gewählten Beiſpiels fortzufahren, jene Schärfe der durch Beobachtung gewonnenen Charakteriſtik in der franzöſiſchen Kunſt, jenes Geſchick, aus ſehr Geringfügigem etwas zu machen, jenen praktiſchen Blick, jene aus Sympathie mit den Bewegungen des Lebens hervorgehende Popularität auf oder zum Muſter zu nehmen. Wie Goethe den Gedanken der Weltliteratur ausſprach, und eine ſolche als die Aufgabe der Zukunft bezeichnete, ſo muß auch die Tonkunſt — und die Muſik iſt ja gerade ihrer Natur nach die univerſelle Sprache — ſich auf einen allgemeinen Standpunkt erheben, und dem lebendigen Verkehr der Völker zum Ausdruck dienen. Früher, als Mozart zum erſten Male dieſe große Aufgabe löſte, war jene Univerſalität eine durch Studium vermittelte, und allein Eigenthum eines höheren geiſtigen Gebiets. Jetzt iſt das Leben ſelbſt die Grundlage, und die Kunſt Ausdruck deſſelben. Dort wurde jener, einer idealen Höhe angehörige Staud-

punkt von Einzelnen erreicht, künstlich, und nur in Folge der kunstgeschichtlichen Voraussetzungen; jetzt nimmt die Gesammtheit diesen Standpunkt ein, und die allgemeine Geschichte hat diesen Standpunkt hervorgerufen. Wenn die Herrlichkeit eines durch die höchste Wissenschaft neu erzeugten, philosophisch wiedergeborenen Christenthums nicht blos die ersten und rohesten Fundamente unseres socialen und Staatslebens durchdringt, wenn der ewig wahre Inhalt desselben auch die entwickelteren Formen der Gesellschaft erfüllt, und das Verhalten der Einzelnen und der Völker wirklich bestimmt, wenn man eingesehen haben wird, daß die alte tiefeingewurzelte Abgrenzung der Individuen, Stände und Nationen nicht allein unchristlich, daß es Beschränktheit der Intelligenz ist, und wie viel Größeres und Herrlicheres eine Weltanschauung bietet, welche an die Stelle selbstischen Auftretens und egoistischer Geltendmachung auf Kosten der Anderen freie Anerkennung der gleichen Berechtigung derselben, an die Stelle thörichter Ueberhebung Bescheidenheit, an die Stelle knechtischen Hasses eine freie Erhebung des Inneren treten läßt — es sind dies nicht leere, träumerische Hoffnungen, viele Zeichen der Zeit verkünden es — dann ist die Gesinnung vorhanden, welche, ohne die nationelle Eigenthümlichkeit aufzugeben, diese zu einer allgemeinen erweitert, und scheinbar heterogene Elemente organisch verschmilzt. — Das ist es, was ich für die Aufgabe der Völker, und demzufolge auch der künftigen Kunst halte; das ist zugleich, meiner Ansicht nach, die Lösung jener großen Frage, wie unsere Kunst sich der ausländischen, herrschenden gegenüber in Zukunft zu verhalten hat; gänzlich irrig aber würde es sein, dieses Ziel auf einmal erreichen und lösen zu wollen, die zu letzt ausgesprochenen Sätze für eine augenblickliche, praktische Anwendung geeignet, überhaupt für sogleich ausführbar zu halten. — Wie in der Entwicklung der Natur und Geschichte nirgends ein Sprung sich zeigt, so ist auch diese Bestimmung nur durch stufenweise Annäherung erreichbar; auch Mozart konnte nur eintreten, als die Zeit erfüllt war. —

Indem ich hiermit meine Untersuchungen über die Entwicklungsgesetze der Oper schließe, kann ich nicht umhin, den deutschen Tonkünstlern noch Eins an's Herz zu legen:

die Nation wird, fürchte ich, bei den großen Bewegungen der Gegenwart die Tonkunst fallen lassen, wenn diese allzulange säumt, einen höheren Flug zu nehmen, und sich den geistigen Bestrebungen der Zeit anzuschließen. Ist es nicht das deutlichste Zeichen, daß gerade Viele der liberalen Partei unserer Kunst feindlich gesinnt sind, und sie häufig als unbrauchbar bei einer neuen Gestaltung der Dinge bezeichnen? — Um so dringender ist die Mahnung, nicht immer neue Nahrung und Erquickung aus der Vergangenheit zu saugen, oder den Fortschritt in der geschmacklosen Ueberhäufung künstlerischer Mittel zu suchen. Eine neue Gesinnung ist es allein, welche fördern kann. Gegen die aber, welche über Musik schreiben, spreche ich den Wunsch aus, daß sie, so weit sie mit den von mir aufgestellten Sätzen übereinstimmen können, zur Verwirklichung derselben, dazu, daß dieselben als Maßstab angelegt werden —, wo sie Mängel finden, zur Ergänzung und Beseitigung beitragen mögen, damit wir aus der trostlosen Zersplitterung individueller Ansichten auf musikalischem Gebiet herauskommen, und zu allgemein anerkannten Bestimmungen gelangen, und auch unter uns eine geistige Gemeinschaft, wie sie, bei allen Differenzen, auf dem Gebiet der Wissenschaft längst vorhanden ist, endlich sich bilde.

R. Schumann's Oper: Genoveva.

(1850.)

Der Text ist nach Tieck und Hebbel bearbeitet, der Verfasser desselben auf dem Textbuch nicht genannt; im Wesentlichen schließt sich die Oper den genannten Vorbildern an.

Pfalzgraf Siegfried ist die Führung des Krieges gegen Abdorrhaman, der aus Spanien in das Frankenreich hereingebrochen, von Karl Martell anvertraut; er verläßt seine Burg, nachdem er zuvor Drago zum Aufseher über die Dienerschaft, Golo, der seinem Hause der Nächste, zum Beschützer seines Weibes Genoveva und zum unumschränkten Herrn der Burg ernannt hat. Als er mit seinen Mannen scheidet, fällt Genoveva in Ohnmacht. Golo, schon früher

von heftiger Leidenschaft für sie entbrannt, bleibt allein mit ihr zurück und küßt die Bewußtlose. Als sie erwacht, geleitet er sie zurück in ihre Gemächer. Gewissensbisse über die strafbare Neigung zu der Gattin seines Herrn foltern ihn, als Margaretha, seine Amme, die aber aus der Burg verbannt ist seitdem sie sich bösem Wandel und schwarzen Künsten ergeben hat, erscheint. Diese drängt sich in sein Vertrauen, und weiß, um Unglück zu säen und Rache zu nehmen, die Hoffnung auf Befriedigung seiner Leidenschaft in ihm zu erwecken, indem sie zugleich ihren Beistand verspricht. — Zu Anfang des zweiten Actes überläßt sich Genoveva der Trauer um den fernen Gatten, als roher Gesang der Knechte aus dem Schloßhof zu ihrem Ohr dringt. Golo erscheint und erklärt, daß eine Siegesbotschaft gekommen sei; deshalb die Freude. Sie fordert ihn jetzt gleichfalls zum Singen auf, um den Sieg zu feiern. Bei den letzten Strophen stürzt Golo, der sich nicht mehr zu beherrschen weiß, plötzlich zu Genovevas Füßen, und gesteht ihr seine Leidenschaft. Diese kann sich seinen Umarmungen nur entziehen, indem sie ihn mit dem Worte: Bastard! zurückschreckt, und entflieht. Jetzt brütet Golo Rache. Drago tritt auf, und fordert seinen Beistand, da er das aufgeregte Schloßgesinde, welches die Herrin lästere und von einem Liebesverhältniß derselben zu dem Kaplan des Hauses spreche, nicht zu bändigen vermöge. Golo erklärt, daß das Gesinde die Wahrheit sage, und um durch eigene Anschauung die Ueberzeugung zu gewinnen, solle er die Nacht sich in dem Schlafgemach der Herrin versteckt halten. Golo entfernt sich und Genoveva erscheint nun wieder, um die Thüre zu schließen. Jetzt in der Nacht nahen auf einmal die Knechte, von Margaretha verleitet, mit Gewalt eindringend, weil sie angeblich Golo bei der Herrin vermuthen, und ihr Schlafgemach untersuchen wollen. Unterdeß ist Golo von dem stummen Diener Angelo herbeigeholt, und stürzt mit gezogenem Schwert herein. Auf die Bemerkung hin, daß noch ein anderer im Schlafgemach versteckt sein müsse, fordert Golo Genoveven auf, dasselbe untersuchen zu lassen, um ihre Unschuld darzuthun; sie gewährt es, Drago wird gefunden, und sogleich als er erscheint, von Golo erstochen, Genoveva aber in das

Gefängniß gebracht. — Der dritte Act verſetzt uns in die Herberge des Grafen Siegfried zu Straßburg. Margaretha hat ſich bei ihm Eingang zu verſchaffen gewußt, angeblich um ſeine Wunden zu heilen, in Wahrheit aber, um ihn zu vergiften, ohne daß jedoch ihre Mittel von Wirkung geweſen wären. Jetzt verſucht ſie ihre Zwecke auf andere Weiſe zu erreichen, und ſchlägt dem Grafen vor, ihren Zauberſpiegel zu ſehen, darin man Alles, was man wolle, und was ſich jüngſt begeben, ſchauen könne. Der Graf verſpricht es, um ſie los zu werden, ruft aber ſogleich nach ihrer Entfernung ſeine Diener, um in die Heimath aufzubrechen. Da reitet plötzlich Golo in den Hof herein, und auftretend bringt er von dem Hauskaplan ein Schreiben, worin ihm Genovevens Untreue berichtet wird. Jetzt beſchließt er, um ſich näher zu unterrichten, den Zauberſpiegel zu ſehen. Drei Bilder führt ihm Margaretha in ihrem Zimmer vor. Das letzte überzeugt ihn von der Schuld Genovevens. In Wuth zerſchlägt er den Spiegel, und ſtürzt dann mit Golo fort. Da erſcheint plötzlich an der Stelle des Spiegels Drago's Geiſt, als Geſandter der ewigen Gerechtigkeit, und zwingt Margaretha, dem Grafen ihre Frevelthat zu geſtehen, wenn ſie nicht binnen Mondesfriſt den Feuertod erleiden wolle. Flammen ſchlagen aus dem Boden, Geiſter, Feuerbrände ſchwingend, erſcheinen und verfolgen ſie. Margaretha entflieht. — Eine wilde Felſengegend eröffnet den vierten Act. Genoveva iſt verurtheilt, und wird dorthin geführt, um ihren Tod zu erleiden. Zwei Knechte begleiten ſie. Da erſcheint Golo, bringt den Ring und das Schwert ihres Gatten, und verkündet ihr, daß ſie durch dieſes ſterben ſolle. Doch zuvor geſteht er ihr nochmals ſeine Liebe, und fordert ſie auf, mit ihm zu entfliehen. Genoveva weiſt ihn entrüſtet zurück; er übergiebt nun den Knechten das Schwert, um ſie zu tödten, und entfernt ſich. Eine Verzögerung wird herbeigeführt, indem Genoveva ein Kreuz entdeckt, zu dem ſie flüchtet; die Knechte wollen ſie unter dieſem nicht tödten. Als aber einer derſelben den Schlag gegen Genoveva führen will, ſtürzt der ſtumme Angelo hervor, der ſich bis dahin hinter einem Felſen verborgen, und tritt den Mördern entgegen. Zugleich werden auf den Höhen verſchiedene Trupp's von

Jägern, Knappen sichtbar. Siegfried, von Margaretha geführt, erscheint, und kniet vor der ohnmächtigen Genoveva nieder. Der Schluß der Oper feiert die Versöhnung der Gatten.

Die Scenenfolge, in der sich die hier geschilderte Handlung vor unseren Augen ausbreitet, ist eine sehr wohl geordnete, nirgends zeigen sich Längen oder Ueberflüssiges; Alles greift gut ineinander; die Diction erhebt sich über die Sprache der meisten Operntextbücher; sie ist einfach, den geschilderten früheren Culturzuständen angemessen, aber stets edel und poetisch.

Betrachten wir jetzt zunächst den Werth des hier Gebotenen aus allgemeineren Gesichtspunkten. Als ich zuerst erfuhr, daß Schumann diesen Stoff bearbeitete, stiegen sogleich über die Wahl des Gegenstandes bei mir Bedenken auf, und ich konnte sie eine glückliche nicht nennen. Ich gestehe, daß diese Bedenken durch die Bekanntschaft nicht beseitigt, im Gegentheil bestätigt worden sind. Ich fordere von der Oper der Gegenwart ein anderes Interesse, als was durch diesen Stoff geboten werden kann. Mag man immerhin in die Vorzeit zurückgehen, die frühere Sagengeschichte, unsere Volkspoesie, insbesondere aber die großen Gestalten der alten deutschen Poesie neu erzeugen in dem modernen Bewußtsein. Ich halte diesen Weg nicht blos für den richtigen, ich halte ihn für den durch die Zeit gebotenen, der zuerst unserer Oper einen neuen Aufschwung verleihen wird. Es mangelt in der Oper der Gegenwart ein neues Ideal hinsichtlich der zu behandelnden Stoffe, und dies ist der, meines Wissens noch nicht ausgesprochene tiefer liegende Grund, weshalb keine Oper der letzten Epoche in das Volksbewußtsein einzudringen vermochte. Die Oper zur Zeit ihrer Entstehung in Italien nahm zuerst Stoffe der griechischen Geschichte und Mythologie zum Vorwurf. Später näherte sie sich dem Leben, und im Komischen der unmittelbaren Gegenwart. Gluck lenkte zurück auf das Antike. Aufs Neue vollbrachte Mozart den Schritt in das Leben herein, in das allgemein Menschliche. Die französische große Oper trat dem gegenüber. In Deutschland aber sammelten sich die Geister um das romantische Ideal, welches Spohr, Weber, Marschner zur Er-

ſcheinung brachten. Stets war es eine beſtimmt ausgeprägte Richtung, welche in einer Zeitepoche die vorherrſchende war. Jetzt fehlt ein ſolcher Mittelpunkt, überall werden Verſuche gemacht, man tappt umher; Richard Wagner iſt wohl der Glücklichſte geweſen in der Wahl der Stoffe; aber das Ideal, welches von Allen geſucht wird, Alle befriedigt, iſt noch nicht gefunden. Mag man demnach, ſage ich, in die Vorzeit immerhin zurückgehen — ich erblicke in dieſen Stoffen die Löſung des Räthſels der Gegenwart*) — die Geſchichte der Genoveva vermag in der Gegenwart nicht mehr zu befriedigen. Dieſe gemißhandelte Frau erweckt nur unſer Mitleiden, Golo aber und Margaretha durch ihre Schlechtigkeit Abſcheu, während Pfalzgraf Siegfried ein Dummkopf von Ehemann iſt, der, im Geiſte barbariſcher Zuſtände, eine Frau wie eine Sache zu beſitzen glaubt, über die er unumſchränkt gebietet. Solche Vorgänge kann man von geſchichtlichem Standpunkt aus betrachten und ihnen Gerechtigkeit widerfahren laſſen, aber wir, die wir die Freiheit Aller wollen, die wir empört ſind über ſclaviſche Zuſtände, auch wenn wir von denſelben unmittelbar nicht berührt ſind, wir können dadurch nicht mehr in unſerem Innerſten gepackt werden, und hieraus erklärt ſich, warum ich, und ebenſo Andere, die ich darüber ſprach, bei der Darſtellung gar nicht warm werden wollten. Auch die Nibelungen ſchildern rohe Verhältniſſe, aber die Leidenſchaften, die hier toben, ſind ewig menſchliche, während wir es hier unmittelbar nur mit der Rohheit und Schlechtigkeit zu thun haben. — Ich finde hier Gelegenheit, einen anderen Tadel, den ich gegen den Text richte, anzuführen. Die Naivität der Zuſtände und Anſchauungen, die in dem Gedicht herrſchen, läßt uns über die Unzartheit hinwegſehen, daß Drago in dem Schlafgemach Genovevens verſteckt wird, obſchon wir verdorbenen Leute der Neuzeit doch nicht ganz in jene Unbefangenheit der Anſchauung uns hinein verſetzen können; aber zurückſtoßend wirkt es, wenn

*) z. B. die Nibelungen, die wären ſie als Oper vorhanden geweſen, in den letzten Jahren bei dem Streben nach deutſcher Einheit, bei der Beſinnung auf das große Geſammtvaterland, gewiß von außerordentlicher Wirkung geweſen ſein würden.

betrunkener Pöbel sich zum Richter über die Keuschheit seiner Herrin aufwirft, und wir haben in diesem Falle nur das unerfreuliche Gefühl des Mitleidens für die arme gemarterte Frau. — Endlich sei noch eines Umstandes gedacht, der gleichfalls im Verlauf der Handlung mir als sehr störend entgegentrat. Es ist die Lösung des Knotens durch die Geistererscheinung; das ganze Stück, von aller Phantasterei weit entfernt, bewegt sich auf einem durchaus rationellen Boden; den Zauberspiegel erklären wir uns aus dem Glauben des Mittelalters an die schwarze Magie, aus dem Aberglauben der Zeit und des Individuums, auch die Geistererscheinung lassen wir uns sehr gern gefallen — mag sie nun auf objectiver Realität beruhen, oder rein subjectiv, als Vision gefaßt werden — so lange dieselbe eine freigewollte des erscheinenden Geistes ist, um die Schandthat zu enthüllen; mit dem Moment aber, wo dieser Geist als Abgesandter einer höheren Macht auftritt, der Margaretha den Feuertod verkündet, und als diese erklärt, sich lieber selbst tödten zu wollen, sie als unverletzbar bezeichnet (wie beim ewigen Juden), mit dem Moment wo Flammen aus dem Boden schlagen, und Geister die Verbrecherin verfolgen, sind wir auf einmal aus der Weltanschauung, in der sich das Stück bewegte, herausgeworfen, und in eine viel niedrigere Sphäre, in die Sphäre abergläubischer Vorstellungen versetzt. Sollte diese Scene motivirt werden, so mußten den Personen des Stücks überhaupt mehr abergläubische Vorstellungen beigelegt werden, so daß wir die Anschauung gewinnen können, wie diese Menschen sich überhaupt in einer solchen Welt bewegen; jetzt, wo von alledem im übrigen Stück gar nicht die Rede und nur ein einziges Mal auf die schwarze Kunst hingedeutet wird, wo wir demnach in einer der unsrigen näher stehenden Welt uns zu bewegen glauben, sind wir so überrascht durch dieses Fremdartige, daß wir uns anfangs gar nicht zurecht finden können.

Hinsichtlich der musikalischen Behandlung dieses Textes, so war von dem Componisten zu erwarten, daß er, einmal auf dramatischem Gebiet sich versuchend, auch sogleich mit kühner Energie die gewohnte Bahn verlassen, und neue Wege betreten würde. Schon in meinen Abhandlungen

über die Oper (in früheren Bänden der Zeitschrift) habe ich ausgesprochen, wie die gegenwärtigen Opernformen sich ausgelebt hätten, und nicht eher Etwas werden könne, als bis Einer den Muth habe, den Bruch mit dem Alten thatsächlich zu vollbringen. Ich finde, daß der Componist hier mit mir von derselben Grundanschauung ausgeht, und ebenfalls von der Nothwendigkeit der Reform durchdrungen ist. Schon in dem Paradies und der Peri zeigte sich diese neue Gestaltung. Ganz dasselbe, was Gluck einst von der italienischen Oper behauptete, könnte der Oper, wie sie im Laufe dieses Jahrhunderts sich entwickelte, entgegen gehalten werden. Nicht mehr aus der inneren Nothwendigkeit, aus dem Gange der Sache ging die Form hervor; sie war eine im Voraus fertige, durch das Herkommen festgestellte, und alle tiefere Wahrheit des Ausdrucks ging verloren. Daß von der Abgeschmacktheit des gesprochenen Dialogs nicht ferner die Rede sein kann, bedarf keiner Bemerkung. Aber auch die Abgeschlossenheit und breite Ausführung der einzelnen Musikstücke kann nicht beibehalten werden, wenn es sich um dramatischen Gang, um dramatische Entwicklung handelt. Die ganze Oper, jeder Act derselben muß ein in ununterbrochenem Flusse befindliches Finale sein. Der Wechsel, die Folge zwischen dem Recitativ und den geschlosseneren musikalischen Formen war ein so monotoner, und die Manier darin so feststehend geworden, daß das, was ursprünglich der größten Lebendigkeit gedient hatte, jetzt todt und starr geworden war. — Schumann's Oper ist nun ein Versuch, eine solche neue Form anzubahnen, jeder Act ist ein solches ununterbrochenes Finale. Recitative im gewöhnlichen Sinne finden sich nicht; das Recitativ im Tact, wie man es nennen könnte, ist an die Stelle getreten. Aber der Componist hat mit diesem ersten Wurfe das Ziel noch nicht erreicht. Das Werk bezeichnet den ersten Schritt aus dem Bisherigen heraus, und es wird weiterer Beobachtungen und Erfahrungen bedürfen, um den versuchten Fortschritt wirklich zu Stande zu bringen. Gewonnen ist der raschere Gang, der lebendige Fluß, aber die Culminationspunkte, welche die alte Oper auszeichneten, die Sonderung in Hauptgruppen ist verloren gegangen. Die durchgängige Vermeidung der

Recitative im alten Sinne verleiht dem Werke eine Schwerfälligkeit anderer Art. Die Oper fordert Ruhepunkte, fordert Momente, wo dem Zuhörer Zeit gelassen wird, sich zu sammeln, und wo ihm deshalb nur Leichtes, in gewissem Sinne Unbedeutendes und Gewöhnliches, geboten werden muß. Schumann ist in dem Werke fortwährend bedeutend, er behandelt Alles und Jedes mit gleicher Sorgfalt, und das Geistreiche wird dadurch zu einer monotonen Folge. Als ein Hauptgebrechen in diesem Sinne bezeichne ich darum in dem Werke den Mangel an Licht und Schatten. Unsere Empfänglichkeit stumpft sich ab, und wir sind nicht mehr im Stande, den Reichthum des Gebotenen in uns aufzunehmen. Nur hervorragende Begabung konnte in diesen Fehler verfallen; ein geringeres Talent würde sich mehr an die bisherigen Vorbilder gehalten haben; ich erwarte darum auch von dem Componisten bei vermehrten Erfahrungen auf dem neu betretenen Wege einst die Erreichung des Zieles, was er im Auge hat.

Daß die Eigenschaften, welche Schumann's bisherige Werke charakterisiren, sowohl das, was sie auszeichnet, als auch das, was man neuerdings anfängt, ihnen entgegen zu halten, auch hier sich vorfinden, sei nur im Vorübergehen erwähnt: von den ersteren die Gesundheit, Frische und Kraft, die Originalität; von den zweiten ein allzugroßes Uebergewicht des Orchesters über die Singstimme, eine allzureiche Behandlung des ersteren gegenüber der letzteren, die überhaupt in seinen Gesangswerken zurücktritt. Genauere Bekanntschaft mit dem Werke muß hier erst das Unzweifelhafte herausstellen. Mir kam es jetzt vor Allem darauf an, was sich mir nach einmaligem Hören als ein für mich sicheres Resultat ergeben hat, auszusprechen.

Eine große durchgreifende, das ganze Werk und die Stufe, welche dasselbe musikalisch einnimmt, bezeichnende Eigenschaft aber — dies sei zum Schlusse erwähnt — besitzt die Oper: das ist die Vermeidung jedwedes nur äußerlichen Effectes, jedweder Koketterie mit dem Publikum, das ist die unbedingteste Hingabe an die Sache, die allein zur Geltung gebracht werden soll. Hier tritt uns eine Strenge und Höhe der Gesinnung entgegen, die fast zur Schroffheit wird.

Was die Aufnahme der Oper von Seiten des Publikums betrifft, so zeigte sich, was ich oben ausgesprochen habe. Es fehlte natürlich nicht an äußeren Ehrenbezeigungen; diese wurden dem Componisten im reichen Maße gespendet, das gespannteste Interesse zeigte sich überall; aber es mangelte die rechte, innere Wärme, die Begeisterung, die andere Werke des Tonsetzers hervorgerufen haben.

Nachdem ich in dem vorangegangenen Artikel die Hauptpunkte darzulegen mich bemühte, dasjenige erwähnt habe, was sich nach dem ersten Eindruck, ohne noch die speciellere Bekanntschaft mit dem Werke gemacht zu haben, sogleich als das Hervorstechendste darstellt, will ich heute — und ich werde noch öfter dazu Veranlassung finden — auf einzelne dort ausgesprochene Sätze zurückkommen. Ich bin dabei weit entfernt, schon jetzt das Urtheil über die Oper abschließen zu wollen; ich habe sie nur ein Mal, bei der ersten Aufführung gehört, und es ist uns jetzt die Gelegenheit einer näheren Bekanntschaft entzogen, da sie nach dreimaliger Aufführung in Folge der Urlaubsreise des Herrn Widemann zurückgelegt werden mußte; meine Absicht ist, indem ich sogleich die Besprechung fortsetze, darauf hinzuwirken, daß neben den Mängeln das Große, der wirkliche Fortschritt nicht verkannt werde.

Die Oper der Gegenwart — betrachten wir die Modeproducte — war bis zu einem Grade gesunken, daß man sich nur mit Widerwillen abwenden konnte. Es war die vollkommenste Gesinnungslosigkeit, die ausgesprochenste Charakterlosigkeit darin herrschend, und wer es nicht wüßte, würde es nicht glauben, daß diesen Machwerken die große Zeit unseres Volkes, die Blüthe in Poesie und Musik, die höchsten Leistungen in Kritik und Wissenschaft vorangegangen sind. Die Oper war zum Tummelplatz aller möglichen Tollheiten in Dichtung und Musik geworden, so daß ein Kampf dagegen eine unnütze Sache gewesen wäre, denn wo der Unverstand bis zu solchem Grade herrscht, ist es nicht möglich, auch nur die einfachste Wahrheit geltend zu machen. Selbst gebildetere Componisten mit edlerem Streben konnten sich nicht frei machen von diesen Einflüssen. Häufig auch unterlagen sie dem Mangel an Erfahrung, dem Ungeschick

in der scenischen Anordnung, oder der Interesselosigkeit des Sujets. Daß die Oper der Gegenwart ganz andere Bedingungen zu erfüllen hat, als früher, daß an den Operncomponisten der Gegenwart, wenn er nicht blos fünfzig Mal Gethanes zum einundfünfzigsten Male wieder thun will, ganz andere Anforderungen gestellt werden müssen, als früher, daß „ein neuer Plan des lyrischen Drama entworfen werden muß,"*) daran dachten die Wenigsten, und ein gescheidter Mann opponirte sogar, als ich einmal aussprach, daß man mit der Vergangenheit brechen müsse.**) Man führe zur Entschuldigung all' dieser Thatsachen nicht die unglückseligen theatralischen Verhältnisse an, die es dem Künstler so sehr erschweren, hier Boden zu gewinnen, und es ihm vielleicht ganz unmöglich machen würden, wenn er sich nicht accommodiren wollte. Wer mit Ernst Höheres will, der verschmäht schlechte Mittel, und verzichtet lieber auf jeden Erfolg, statt denselben durch eine Untreue an der Kunst zu erringen.

Solchen Zuständen gegenüber ist Schumann's Werk die Bürgschaft einer besseren Zukunft. Es ist unendlich wohlthuend, einmal in dieser Sphäre wieder einer reinen Kunstschöpfung zu begegnen, und wer vielleicht schwankte, und im Begriff stand, den Glauben an ein Besserwerden überhaupt zu verlieren, der wird durch diese Schöpfung neu ermuthigt werden und aushalten in seinem Kampfe gegen die Seichtheit. Es verdient die größte Anerkennung, daß endlich wieder einmal Einer kommt, der den Muth der Wahrheit besitzt, der kühn sich rein auf die Sache verläßt, der der Spitze der Unnatur und Blasirtheit die Natur gegenüberstellt. Dabei bleibt das, was ich in dem ersten Artikel tadelnd entgegenhielt, in voller Kraft. Man hat Recht, wenn man sich durch das Werk nicht durchaus angesprochen findet, wenn man fühlt, daß das Ziel noch nicht erreicht ist, und zu thun übrig bleibt. Das liegt aber darin,

*) Worte Gluck's.

**) In den Artikeln über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper in diesen B. — Neuerdings ist in den Beurtheilungen des Propheten und den „zeitgemäßen Betrachtungen" von T. U. vieles Derartige sehr gut zur Sprache gebracht worden.

daß hier nur der erſte Schritt vollbracht iſt, nicht darin, daß Schumann einen falſchen Weg betreten hätte. Dieſer Weg iſt der einzig wahre, und es wird nur von weiteren Erfahrungen und Fortſchritten des Componiſten abhängen, daß wir durch ihn eine wahrhaft neue Oper erhalten. Er hat der Singſtimme zu wenig Gerechtigkeit widerfahren laſſen, er zeichnet zu wenig mit großen kräftigen Strichen, es iſt ein zu großer Reichthum auch in dem Unbedeutenden ſichtbar, ſo daß die Höhepunkte nicht hervortreten, es iſt durch den Nichtgebrauch des Recitativs eine zu große Monotonie entſtanden, das Orcheſter iſt zu übermächtig, der Componiſt geht noch zu wenig aus ſich heraus, ſeine Individualität allein iſt ihm die Grundlage, dieſe Individualität aber erſcheint nicht als verſchmolzen mit der Geſammtheit; dies Alles iſt richtig, und der Componiſt muß in Zukunft darauf Rückſicht nehmen, wenn er das Ziel erreichen will; aber er hat Recht, wenn er mit einer Größe der Geſinnung plötzlich einhertritt, der man auf dieſem Gebiete nicht mehr, oder nur ſelten zu begegnen gewohnt war, und mit einem Male allen Mißbräuchen ein Ende zu machen ſucht. Man hat geſagt, dem Publikum ſei nicht einmal Raum gelaſſen außer am Schluß der Acte, Beifall zu ſpenden. Die Thatſache iſt richtig, aber es ſoll auch durch die Barbarei ſolcher Beifallsbezeigungen der Gang des Stücks nicht unterbrochen werden; ferner: dem Sänger ſei keine Gelegenheit gegeben ſich zu zeigen; — auch das iſt wohl richtig, ſofern damit die minder dankbare Behandlung der Singſtimme von Seiten des Componiſten gemeint iſt. Wird jedoch die Forderung weiter ausgedehnt, ſo dient ſie blos die Eitelkeit und Selbſtüberſchätzung der Sänger zu unterſtützen, die ſich zur Geltung bringen wollen, ſtatt der Sache zu dienen u. ſ. f.

Schon einmal iſt dies Alles erörtert worden, als Gluck auftrat, und den ungeheuren Schritt vollbrachte, die Oper, die bis dahin nur eine Modeſache ohne geiſtige Bedeutung geweſen war, zum Kunſtwerk zu erheben. Es iſt der Menge nicht möglich geweſen, an dieſe Höhe des Standpunktes ſich hinzugeben, Gluck iſt nicht populär geworden. Aber auf ihm ruht die geſammte neuere Opernmuſik, und alles Große, was hier geleiſtet wurde, iſt durch ihn zuerſt hervor-

gerufen. — Der Verdorbenheit der gegenwärtigen Zustände tritt Schumann's Werk mit gleicher Schroffheit gegenüber. Schreitet nun der Tonsetzer auf der betretenen Bahn rüstig vorwärts, erreicht er das Ziel, was er, wie ich zur Zeit glaube, noch nicht erreicht hat, so werden seine Werke der Opernmusik wieder eine höhere Richtung verleihen. Fragt man aber, ob die Oper überhaupt den Beruf haben könne, allein den höchsten Kunstforderungen zu huldigen, ob sie nicht der Menge stets einige Concessionen machen müsse, so habe ich hierauf eine doppelte Antwort. Das Publikum ist in unserem Jahrhundert noch nicht ausreichend genug für Kunst gebildet, um dauernd es in dem Bereich hoher Geschmacksreinheit aushalten zu können; — hieraus erklärt sich das Schicksal Gluck's; — auf einer solchen Culturstufe haben derartige Schöpfungen die Bedeutung, die Welt aus ihrer Versunkenheit emporreißen, und ihr einmal ein Bild des Hohen und Wahren in aller Strenge aufzustellen, mögen dann auch die Nachfolger immer wieder Concessionen machen; — wir sehen dies an der Oper nach Gluck; — die zweite Antwort aber ist, daß ich an den Fortschritt der Cultur glaube, und darum Zustände kommen sehe, wo die Gesammtmasse des Volkes gleichmäßig durchgebildet, nicht mehr Concessionen bedürfen wird, wo ein gleich reines Interesse, wie in den wunderbaren Zeiten Griechenlands, alle Klassen der Gesellschaft durchdringen wird, und dann ist ein festgegründeter Boden für Schöpfungen, die von der höchsten Kunstanschauung ausgehen, gewonnen.

Ich beschließe mit diesem Artikel die vorläufigen Erörterungen über die Oper. Wenn es in meinem ersten Bericht die Aufgabe war, die Hauptpunkte, die sich mir nach dem ersten Eindruck als die bemerkenswerthesten darboten, zu bezeichnen, und zwar unter der Voraussetzung des Beifalls, den die bisherigen Schöpfungen des Tonsetzers gefunden haben, unter der Voraussetzung derselben Anerkennung, weshalb ich mehr das Mangelhafte hervorhob, so nahm ich in dem zweiten Bericht den Componisten in Schutz, als ich sah, daß die Stimmen mehr zum Tadel, als zum Lob sich vereinigten, diesmal vorzugsweise die andere Seite der Sache, das Treffliche der Leistung hervorhebend.

Jetzt sei noch ein Blick auf die Stellung des musikalischen Publikums dem Componisten gegenüber gestattet. Schumann ist durch diese Oper in ein neues Stadium, wenn nicht seiner Thätigkeit als Componist, so doch seiner Beurtheilung eingetreten; er ist zum ersten Male vor dem größeren, gemischten Publikum erschienen, während er es bisher nur mehr mit dem musikalisch gebildeten zu thun hatte. Hierzu kommt, daß gerade dieses Werk die Veranlassung gegeben hat, die Spaltung offenbar zu machen, welche seit einiger Zeit unter denen eingetreten ist, die früher in der Anerkennung seiner Wirksamkeit sich vereinigten. Diesen Wendepunkt jetzt auszusprechen, halte ich mich um so mehr für befugt, als ich zuerst der Anerkennung Schumann's in weiteren Kreisen vorarbeitete, und auf seine tiefere Kunstbedeutung aufmerksam machte. Es beginnt jetzt dasselbe Schauspiel sich zu wiederholen, was uns vor einigen Jahren das Verhalten des Publikums zu Mendelssohn-Bartholdy darbot. Wie es damals Einzelne gab, welche die unbefangenste, wahrheitsliebendste, auf innere Hochschätzung gegründete Beurtheilung dieses Meisters beleidigte, so finden sich jetzt Andere, welche es übel nehmen, wenn man nicht von jedem neuen Werke unseres Tonsetzers gleich sehr entzückt ist. So der Verfasser des „Eingesandt" in Nummer 6 dies. Bl., der meinen Bericht über die erste Aufführung aus den Thatsachen der zweiten zu widerlegen sucht; so der Verfasser der früher in dies. Bl. mitgetheilten Artikel über Schumann's zweite Symphonie, die das Aeußerste von Lobpreisung enthalten, was man einem Lebenden zuwendet, und deshalb sogar von den persönlichen Freunden jenes Verfassers Mißbilligung erfuhren. Alle Die nun, die eine solche exclusive Richtung verfolgen, — es sind deren aber nur sehr Wenige, — sind verletzt, wenn man die nothwendige Unbefangenheit der Beurtheilung aufrecht zu erhalten sucht. Auf der andern Seite benutzten Gegner den zweifelhaften Erfolg, wenigstens der ersten Aufführung des in Rede stehenden Werkes, um damit ihre Gegnerschaft zu stützen und zu begründen. Wieder andere, aufrichtige, aber weniger fanatisch gesinnte Freunde des Componisten fangen an die Besorgniß zu hegen, daß er zu viel edire, zu wenig auf einige gegründete Einwend-

ungen, welche man ihm machte, Rückſicht nehme und dergleichen.

Bisher im Concertſaal war die Anerkennung eine einſtimmige; jetzt theilt ſich dieſelbe, und es ſind, während Alle von derſelben Anerkennung ausgehen, im weiteren Verlauf verſchiedene Schattirungen der Anſicht bemerkbar. Ich habe immer dieſen verſchiedenen Stimmen in dieſ. Bl. Raum gegeben ſich auszuſprechen, aus dem angeführten Grunde der Einheit der Grundanſchauung die darin hervortritt, und der Uebereinſtimmung mit der Richtung dieſ. Bl. im Großen und Ganzen, ohne mit Allem und Jedem im Einzelnen übereinzuſtimmen. Ausgeſchloſſen iſt lediglich — dies beiläufig erwähnt — was der Richtung eines Blattes direct widerſpricht, und ich würde es mit unſerem Streben nicht vereinbar finden, wollte Jemand hier der Wendung der neuen Tonkunſt entgegentreten, — es giebt bekanntlich noch Vertreter ſolcher Anſichten, — und uns z. B. auf Haydn als auf den nicht zu überſchreitenden Standpunkt zurückführen.

Was nun die Sache ſelbſt betrifft, die Verſchiedenheit in der Beurtheilung des Schumann'ſchen Werkes, ſo iſt es natürlich nicht meine Abſicht, hierüber ſchon ein Endurtheil herbeiführen zu wollen; erſt eine genauere Bekanntſchaft mit demſelben muß uns das Unzweifelhafte erkennen laſſen; ich wollte jetzt nur die Thatſache als ſolche ausſprechen, kann aber hierbei — ganz flüchtig und nur im Vorübergehen — die Bemerkung nicht unterdrücken, daß ich durch das in dieſ. Bl. mitgetheilte „Eingeſandt" meine Anſicht zu ändern, auch nicht im Geringſten Veranlaſſung gefunden habe. War der Erfolg bei der zweiten und dritten Aufführung — hierauf ſtützt ſich der Verfaſſer im Eingange — ein anderer, ſo ſoll mich das freuen; es beweiſt dies aber, wie ſchon erwähnt, nichts gegen mich, der ich über die erſte Aufführung referirt habe, und jene Bemerkung durfte daher nicht als gegen mein Urtheil gerichtet auftreten, im Gegentheil nur als Ergänzung des Referats über die erſte Aufführung. Ob aber einem ſolchen Erfolg bei der zweiten und dritten Darſtellung, wenn er wirklich vorhanden war, eine große Beweiskraft zugeſchrieben werden kann, muß ich bezweifeln, indem ich daran erinnere, daß das erſte Mal

das ausgewählteſte Publikum, ſpäter aber „Actienpublikum“ zugegen war. — Tritt der Herr Verfaſſer weiter meinem Tadel des Sujets, daſſelbe vertheidigend und wirkſame Momente darin hervorhebend, gegenüber, ſo hat er mich einfach nicht verſtanden, denn ich habe den Stoff keineswegs als alles Inhaltes baar bezeichnet, ſondern denſelben nur auf einen „überwundenen Standpunkt“ geſtellt, ſo daß man ihn recht wohl „vom geſchichtlichen Standpunkt aus betrachten, und Gerechtigkeit widerfahren laſſen kann,“ nicht aber wenn er uns auf der Bühne der Gegenwart vorgeführt wird.*) — Unternimmt er es endlich, die Geiſtererſcheinung zu rechtfertigen, ſo bleibt die Sache dieſelbe, mögen nun die Teufel erſcheinen, oder wegbleiben. Nicht gegen die Geiſtererſcheinung erklärte ich mich, wohl aber gegen die Unverletzbarkeit der Margarethe, und die Verkündigung des Feuertodes binnen Mondesfriſt, ſowie daß der Geiſt als Bote des Herrn auftritt, gegen ſolche Aeußerlichkeit der Auffaſſung. Rationeller gefaßt erſchiene die Sache ſchon dann, wenn der Geiſt aus eigenem Antriebe gekommen wäre, und Margarethe zu verfolgen verkündet hätte, ſo lange ſie ihre Verbrechen nicht rückgängig gemacht habe. Dem Sinne des Ganzen und zugleich unſerer Anſchauung am entſprechendſten aber wäre es geweſen, wenn, mit Beibehaltung des Motivs, alle dieſe Erſcheinungen nur als im Innern der Margarethe vorgehend, dargeſtellt worden wären.

Doch genug der Polemik. Wie viel nach den mir gemachten Gegenbemerkungen ſich als Richtiges darin im Vergleich zu meinem Bericht bewähren wird, überlaſſe ich gern der Beurtheilung des unbefangenen Leſers. Ich ſchließe jetzt dieſe Erörterungen, den Faden wieder aufnehmend, ſobald eine nähere Bekanntſchaft mit der Oper möglich ſein wird.

---

*) Auch die „Rheiniſche Muſikzeitung“ mißverſteht mich, wenn ſie glaubt, daß ich den Mangel der Recitative vertheidige. Ich empfinde dieſen wirklich als Mangel, bin aber mit der angeſtrebten Form im Ganzen einverſtanden.

Ein Ausflug nach Weimar.
(1852.)

Die erneute Aufführung des Lohengrin am 11. Januar, die erste in dieser Saison, veranlaßte mich zu einem Ausfluge nach Weimar, um endlich jenes Werk, dem ich in Folge der bisherigen Berichte mit größter Spannung entgegen sah, durch die theatralische Darstellung selbst, nachdem ich kurz vorher seine Bekanntschaft durch den Clavierauszug gemacht hatte, kennen zu lernen.

Es kann nicht meine Absicht sein, nach alle Dem, was diese und andre Blätter schon darüber mitgetheilt haben, hier noch eine ausführliche Schilderung desselben zu versuchen. Wer eine solche wünscht, den muß man insbesondere auf den schon oft erwähnten, neuerdings auch besonders gedruckten meisterhaften Artikel Liszt's in der „Illustrirten Zeitung" verweisen. Noch weniger aber ist eine Recension alten Stils einem solchen Werke gegenüber möglich. Ich habe jetzt an mir selbst erfahren, worauf Uhlig schon öfter in diesen Blättern hingedeutet hat, daß ein derartiges Recensiren hier ganz aufhört. Hier kann allein ein dichterisches Nachschaffen, eine Darlegung der inneren Erlebnisse des Genießenden das Entsprechende sein, und dies ist durch Liszt schon in erschöpfender Weise geschehen.

Wenn ich jetzt den Leser dies. Bl. einen kurzen Bericht gebe, so geschieht es zunächst, um dem Drange des Herzens Raum zu geben, es geschieht — denn um nichts Geringeres handelt es sich hier — um den Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin als den neuen Genius der dramatischen Musik zu begrüßen, es geschieht, um so eindringlich als möglich Alle, welche lebendiges Interesse für die Kunst und Poesie (nicht allein die Tonkunst) der Zukunft hegen, auf diese größte Erscheinung der Gegenwart aufmerksam zu machen, sie zu veranlassen, Weimar zu besuchen, und hier sich selbst von der Herrlichkeit dessen zu überzeugen, was geleistet ist. — Ich kann nicht vermeiden, Prädikate des höchsten Lobes zu gebrauchen, es ist indeß kein flüchtig verschwebender Enthusiasmus, der hier sich ausspricht, es ist begründete Ueberzeugung, die darin sich kund giebt.

Ich habe Wagner's Schöpfung nachempfunden, ich habe sie in mir erlebt, und sage es freudig, daß sie dem Größten sich anreiht, was wir auf künstlerischem Gebiete besitzen, daß hier erreicht ist, was in Bezug auf das musikalische Drama die vorausgegangenen Jahrhunderte bisher immer nur annäherungsweise erstrebt haben. Leider erlaubte mir die Zeit nicht, sogleich nach meiner Zurückkunft durch die Durchsicht des Clavierauszuges das dort Vernommene im Gedächtniß zu festigen. Um so mehr aber schwebt mir das Gehörte wie ein Traum von wunderbarer Schönheit vor, und Sehnsucht erfaßt mich nach diesen so schnell verklungenen Tönen. Man hat durchaus die Empfindung eines Fertigen, Vollendeten diesem Werke gegenüber, es ist ein Eindruck, den nur die größten Meisterwerke hervorbringen, es ist eine Seligkeit, wie ich sie fast nur bei der neunten Symphonie empfunden habe. Um so weniger ist man geneigt, Betrachtungen anzustellen. Sogleich ist man im Tiefsten erfaßt, hineingerissen in den Gang der Darstellung, jedes einseitige Denken hört auf, jeder einseitige Kunstgenuß; der ganze Mensch ist gleichmäßig in Anspruch genommen; es ist die höchste Unmittelbarkeit der Wirkung. Man hat das Bewußtsein, daß man einer neuen, vollen Kunst gegenüber steht, dem Aufgange einer neuen Kunstepoche, und ist froh, daß man sich auf dieser Stufe aller Zweifelsqualen, die uns bis jetzt beunruhigten, entschlagen kann. Es ist hier erreicht, was die Besten unserer Zeit immer vergeblich ersehnt haben, eine Rückkehr zur Natur, die uns mit einem Male von dem Wust, der uns bis jetzt gefangen hielt, befreit.

Ich wiederhole nicht, was zur Erläuterung der neuen Richtung bisher schon gesagt ist. Man weiß, daß die bisherige Opernform fast ganz verschwunden, man weiß, was Wagner von dem musikalischen Drama verlangt. Eben so wenig ist es nöthig an die schon anerkannten Eigenschaften zu erinnern, welche ihn als Tonsetzer auszeichnen, an den glänzenden Reichthum seiner Harmonien, den wirklich neuen Gebrauch des Orchesters, die meisterhafte Behandlung der Recitative: Eigenschaften, welche die sorgfältigsten Studien, eine unermeßliche Arbeit voraussetzen. Daß Wagner in der Wahl seiner Texte in der Gegenwart am glücklichsten

geweſen iſt, habe ich ſchon früher, als mir ſeine Richtung noch nicht näher bekannt war, ausgeſprochen. Dem ohngeachtet würden Die irren, welche nach alle dem bisher Veröffentlichten ſchon eine klare Vorſtellung ſeiner Kunſt zu haben meinen. Auch die Durchſicht des Clavierauszuges — es iſt dies ſehr charakteriſtiſch für die neue Richtung — vermag kaum ein annäherndes Bild zu gewähren, und Diejenigen würden ſich gewaltig irren, welche nach dieſem die Wirkung des Lohengrin beurtheilen wollten. Am nächſten glaubt man gewöhnlich der Sache zu kommen, wenn man Wagner mit Gluck vergleicht, ihm ein ähnliches reformatoriſches Streben zuſchreibt. In der That iſt die Stellung Beider eine verwandte, in ſo weit eine gleiche, als Beide den leeren Formalismus ihrer Zeit vernichtet haben. Der himmelweite Unterſchied Wagner's und Gluck's iſt aber der, daß der Letztere nur Wahrheit erſtrebte innerhalb der bisherigen Stellung der Muſik zum Text, während bei dem Erſteren zum erſten Male die innigſte Vereinigung von Wort und Ton zur Erſcheinung gekommen iſt, ſo daß eine Trennung beider Elemente, eine Loslöſung der Muſik insbeſondere, gar nicht denkbar iſt. Gluck war Reformator der Oper, Wagner iſt Schöpfer des muſikaliſchen Dramas; Jener wollte als Muſiker Wahrheit des Ausdrucks, Dieſer als univerſeller Künſtler; früher hatten wir allein durch die Muſik, insbeſondere durch die charakteriſtiſchen Wendungen der Singſtimme dargeſtellte Charaktere, hier iſt die Charakteriſtik eine durch das Zuſammenwirken aller künſtleriſchen Elemente erzielte. Die Muſik als ſelbſtſtändige Kunſt hört auf; das, was ihr bisher dieſe Selbſtſtändigkeit verlieh, iſt verſchwunden; ſtatt dieſer einſeitigen Bevorzugung haben wir eine weit größere, einheitsvolle, harmoniſche Schöpfung aller Künſte, und das insbeſondere iſt das Bewunderungswürdige, daß auf dieſem völlig neuen Wege Alles ſchon ſo klar, fertig, vollendet erſcheint, ſo wenig noch von irgend welchem Verſuch, von einer Unſicherheit die Rede ſein kann, daß ſich uns das Werk mit der Geſundheit, mit der inneren Nothwendigkeit eines Naturproducts darſtellt. Eine weſentlich andere iſt die Stellung des Orcheſters, ſowohl in ſeiner äußeren Anordnung, wie noch vielmehr in ſeiner geiſtigen Bedeutung.

Ich kann nicht anders ſagen, als: eine Welt der Poeſie iſt in dieſes Orcheſter gelegt. Die Charaktere im Lohengrin erſcheinen wie aus Erz gegoſſen, ſo groß iſt die Gewalt dieſer Charakteriſtik. Das Orcheſter iſt es, dem ein Hauptantheil daran gebührt. In das innerſte Leben der handelnden Perſonen geſtattet es uns den Einblick in einer Weiſe, wie ich faſt kein zweites Beiſpiel dafür zu nennen weiß. Auch die Behandlung der Singſtimme iſt natürlich eine ganz andere, und alles Figurenwerk völlig beſeitigt. Trotzdem iſt dieſelbe eine ſo wirkungsvolle, daß hier nicht entfernt an jene Umkehrung des wahren Verhältniſſes zwiſchen Geſang und Orcheſter, wie es in neuerer Zeit ſo oft bei uns vorgekommen iſt, gedacht werden kann. War bisher die Kunſt eine künſtliche, war ſie durch eine im Fortgange der Zeiten ſich immer mehr vergrößernde Scheidewand von der Natur getrennt, war die muſikaliſche Form nach und nach dahin gediehen, daß ſie im Widerſpruch ſtand zu aller Natur, ſo haben wir hier eine Rückkehr zu derſelben, in einer Weiſe, daß Kunſt und Natur in vollendetſter Einheit ſich uns darſtellen. Wenn daher Jemand tadelnd ſagte, daß wir bei ſolcher Kunſt in die Wälder zurückkehren könnten zu uranfänglicher Wildheit, ſo liegt darin neben der Verkennung der unermeßlichen Kunſt Wagner's das Wahre, daß wir hier allerdings zur Natur zurückkehren, in der That aber nur um erſt wahrhafte Menſchen zu werden, um uns von allem Erlogenen und Gemachten zu befreien.

Was den Inhalt des Werkes betrifft, ſo bekenne ich offen, daß wir hier den einer erneuten Menſchheit vor uns haben. Man ſieht ſogleich, wie dieſe Perſönlichkeit nicht mehr kämpft mit dem Bisherigen, wie dieſelbe im Gegentheil in ihrem Innern ſiegreich eine neue Welt aufgebaut hat. Der Inhalt des Lohengrin iſt ein ſo urſprünglich kräftiger, rein menſchlicher, daß ſich hieraus die Erſcheinung erklärt, wie in den bisherigen Vorurtheilen Befangene ganz verdutzt daſtehen, und nicht wiſſen, was ſie ſagen ſollen. Ueberwiegend ſind Stimmungen ſchwärmeriſcher Entrücktheit, wozu der Text ſo viel Gelegenheit bietet; aber es würde falſch ſein, dieſe Seite vorzugsweiſe hervorzuheben, denn die univerſelle Natur des Schöpfers dieſes Werkes

weiß den verſchiedenartigſten Situationen gleich ſehr gerecht zu werden, und es iſt darum ganz unmöglich, Einzelnes aus dem Zuſammenhange zu reißen, und beſonders namhaft zu machen. Nur eine Einzelheit ſei mir zu erwähnen geſtattet. Wenn ängſtliche Gemüther bei der einſeitigen Bekanntſchaft mit dem Texte an dem Anfang des dritten Actes, wo Lohengrin und Elſa im Brautgemach allein ſind, Anſtoß glaubten nehmen zu müſſen, ſo werden dieſe Bedenken bei der Darſtellung glänzend widerlegt. Es iſt das Alles ſo keuſch und rein, dieſes Liebesgeſpräch gehört ſo ſehr zu dem Herrlichſten, was überhaupt die geſammte Kunſt aufzuweiſen hat, daß nur Einer, der ſich glücklich aus der Verdorbenheit unſerer Zuſtände und Empfindungen herausarbeitete, etwas Derartiges ſchaffen konnte. Wagner hat in ſich den ganzen Entwicklungsproceß unſerer Zeit durchlebt, in künſtleriſchen ſowohl, wie in allgemein menſchlichen Dingen; er hat die ganze Arbeit, die ein totaler Umſchwung mit ſich bringt, auf ſich genommen, und iſt durch alle Zweifel und Reflexionen hindurch zum neuen, ſichern Ausgangspunkte vorgedrungen, er hat den Boden einer erneuten Naivität im Schaffen betreten.

Entſteht nach alle Dem die Frage, ob Wagner's That die des Genius der Zeit iſt, ſo bejahe ich dieſe Frage aus voller Ueberzeugung. Wir Alle, die wir der Anſicht ſind, daß die bisherige Kunſt ſich nicht mehr zu halten vermag, die wir uns mit Ekel und Widerwillen von dem Scheuſal der gegenwärtigen Oper abwandten, haben das Bewußtſein beſeſſen, daß der Wagner'ſche Weg als der einzig richtige jetzt zu betreten iſt, wir haben die nächſten Bedingungen erkannt, welche zu dem Beſſeren, zu dem Neuen führen. Wagner hat dieſe Bedingungen alle erfüllt; neben der Erfüllung aber dieſer Bedingungen iſt er mit einer That des Genies hervorgetreten, von der wir keine Ahnung hatten, und ich bekenne, daß ich mich glücklich fühle, dieſe That, dieſen mächtigen Fortſchritt der Kunſt erlebt zu haben, daß ich den Eindruck, den die Aufführung des Lohengrin auf mich machte, zu den ſchönſten künſtleriſchen Erinnerungen meines Lebens zähle. Nicht mit einer genialen Abſonderlichkeit haben wir es hier zu thun, die nur einmal vorhanden, an die Perſon ihres Schöpfers ſich knüpft.

Wenn irgend etwas, ſo iſt das Wagner'ſche Princip geeignet die Maſſen zu beherrſchen. Nicht eine eſoteriſche Kunſt, eine ſpecifiſche, haben wir vor uns, die nur für Eingeweihte verſtändlich; im Gegentheil, die Befreiung der Kunſt zu allgemein menſchlicher Wirkungsfähigkeit. Erſcheinen jetzt noch nicht Alle von dieſer Richtung erfaßt, ſo liegt der Grund darin, daß die Sache noch zu neu, daß noch zu viele alte Vorurtheile zu beſeitigen ſind. Immer zahlreicher indeß werden die Stimmen, welche unbedingt beipflichten. Wagner hat es uns leicht gemacht, eine ſolche Prophezeiung auszuſprechen, da er die Bahn mit ſo vollendeten Werken gebrochen.

Wohl möglich, daß meine Worte dem ruhigen Leſer wie im Rauſche des Enthuſiasmus geſprochen erſcheinen; ich kann nur wiederholen, daß ich damit zugleich die ruhigſte Ueberzeugung darlege. Statt alles Weiteren berufe ich mich auf alle Die, welche zu verſchiedenen Zeiten den Aufführungen in Weimar beigewohnt haben; zum Theil die Urtheilsfähigſten unſerer Zeit, iſt der Eindruck auf ſie derſelbe geweſen.

Noch Vieles iſt zu ſagen, doch drängt mich die Zeit; ich mag dieſen Bericht nicht länger verzögern, und bin daher genöthigt, abzubrechen. Die Beſprechung des Clavierauszuges wird Gelegenheit geben, das hier Geſagte zu ergänzen.

Nur einige Worte über das Weimariſche Muſikleben überhaupt mögen mir hier noch geſtattet ſein.

Es iſt hier namentlich der Wirkſamkeit Liſzt's zu gedenken; ihm haben wir es ja zu danken, daß Wagner's Schöpfungen, daß insbeſondere Lohengrin, den der Autor ſelbſt noch nie gehört hat, unter uns Leben gewann. Die Thätigkeit Liſzt's in Weimar iſt die rühmlichſte, muſterhafteſte. Es hat den Anſchein, als könne jetzt Weimar Das für die Tonkunſt werden, was es früher für die Poeſie war. Weimar iſt jetzt die bedeutendſte Muſikſtadt Deutſchlands, nicht zwar durch die Größe ſeiner Mittel, wohl aber durch den Geiſt, der dort waltet. Liſzt's Thätigkeit iſt eine ſolche, wie wir ſie immer in dieſen Bl. als die von der Zeit geforderte Aufgabe bezeichnet haben, wie wir ſie aber bis jetzt an keinem Orte Deutſchlands in dieſem Grade verwirklicht

finden. Ein Beweis für die große Begabung Liszt's ist es, daß er vermocht hat, nach einer künstlerisch stürmischen, bewegten Jugend diese Wendung in sich zu vollbringen, eine zweite auf das Höchste der Kunst gerichtete Entwicklungsstufe zu erreichen. Nicht blos in seiner praktischen Wirksamkeit zeigt sich diese Wendung, auch in seiner Compositionsthätigkeit, die eine ganz andere Richtung genommen hat. Was die erstere betrifft, so hat sich Liszt ganz entschieden auf den Standpunkt der Neuzeit gestellt. Während man bis jetzt mehr oder weniger gewohnt war, von der Größe der Vergangenheit zu zehren, an die Gegenwart und Zukunft der Kunst aber nicht zu denken, womit man jede Weiterentwicklung derselben natürlich schon im Keime ertödtete, bringt Liszt das Hervorragendste der Gegenwart zur Aufführung, ohne dabei das Classische der Vergangenheit zu vernachlässigen. — Ein sprechender Beweis für seinen allbelebenden Einfluß, für die Begeisterung, welche er zu wecken vermag, ist die Darstellung des Lohengrin. Hier zeigt sich deutlich, was, selbst bei beschränkten Mitteln, geleistet werden kann, wenn Intelligenz von oben und guter Wille und Strebsamkeit der Ausführenden zusammenwirken. Auch die Darstellung, die Leistung der Sänger hat mich im hohen Grade befriedigt. Ich will hiermit keineswegs aussprechen, daß nichts zu wünschen übrig blieb, aber ich war freudig überrascht, der Unnatur und dem Schlendrian auf anderen Bühnen gegenüber, hier dem Geiste der Wagner'schen Schöpfungen entsprechend, eine ganz andere Bahn betreten zu sehen. Es ist hier der Verdienste Genast's zu gedenken. Genast ist eingegangen auf die Forderungen, die bei der Darstellung eines Wagner'schen Werkes gemacht werden müssen. Er steht in seinem Wirken Liszt würdig zur Seite. Wie man Ernst macht, wie man dem theatralischen Herkommen, wenn nöthig, entgegentritt, möge, statt vieler, ein Beispiel beweisen. Das Herkommen schreibt vor, daß die Darstellenden die Albernheit begehen, sich dem Publikum stets zuzuwenden, auch in Fällen, wo die Sache eigentlich fordert, daß sie ihm den Rücken zukehren. Hier haben wir den Fall, daß einmal der ganze Chor dies thut, indem er dem Hintergrunde der Scene sich zuwendet. Daß diese Wahrheit der Darstellung von einer ohne allen Ver-

gleich größeren Wirkung ist, bedarf keiner Bemerkung. Ich erwähnte schon der Verdienste der Ausführenden. Frau von Milde als Elsa war vortrefflich; auch von Herrn von Milde's (Telramund) Leistungen gewann ich eine ganz andere Vorstellung, als nach seinem Auftreten in unseren Gewandhausconcerten der Fall war. Der Lohengrin wurde dargestellt von Hrn. Beck, die Partie der Ortrud war in den Händen der Frau Knop-Fehringer. Alle Mitwirkende beeiferten sich, zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Eine solche Vorführung ist aber auch durchaus nothwendig. Ein Wagner'sches Werk in den gegenwärtigen Schlendrian der Darstellung hineingerissen, führt unausbleiblich zur Carrikatur. Wenn einst Gluck sagte, daß die Vernachlässigung des Geringsten bei ihm den Effect einer Scene gänzlich zerstören könne, so gilt dies in noch weit höherem Grade von Wagner's Werken. Man kann unsere Theater nicht auffordern, sie zur Aufführung zu bringen, man muß sie eher ersuchen, dieselben nicht zu geben, so lange nämlich, als sie sich nicht bequemen wollen, höheren Anforderungen an die Darstellung Eingang zu gestatten. In solchem Falle sind dann freilich unsere Theater nur noch für den geistigen Pöbel vorhanden, während die Gebildetsten der Nation sich von ihnen zurückziehen. Jedenfalls ist als unbedingte Forderung aufzustellen, daß Lohengrin nur nach dem Tannhäuser gegeben werde. Es ist durchaus nöthig, daß das Publikum sich erst an den neuen Kunststandpunkt gewöhne. Wie in Dresden Tannhäuser, in Weimar beide Opern Lieblinge des Publikums geworden sind, so kann das auch an anderen Orten nicht ausbleiben, wenn man diesen Wink beachtet. Im anderen Falle würde ich, wenigstens für den Augenblick, ein minder günstiges Resultat fürchten.

Die großherzogliche Familie wohnte der Aufführung von Anfang bis zu Ende, d. h. von 6 bis gegen 10 Uhr, mit sichtlicher Theilnahme bei. Es ist der Weimar'sche Hof, dem alle diese Kunstbestrebungen zu danken sind. Wie er einst der deutschen Poesie eine Heimath gründete, so jetzt der Tonkunst.

Noch hatte ich Gelegenheit, die Leistungen des schon vor Kurzem in diesen Blättern erwähnten, durch die Herren

Joachim, Stör, Walbrül und Coßmann vertretenen Streichquartetts im Vortrag des Beethoven'ſchen Cis-Mollquartetts zu bewundern. Geſtehe ich's nur: als der geehrte Correſpondent dieſ. Bl. bemerkte, daß ein zweites von gleicher Vortrefflichkeit jetzt wohl kaum exiſtire, hielt ich dieſe Aeußerung für eine etwas enthuſiaſtiſche. Um ſo mehr war ich überraſcht, als die Vollendung der Ausführung mich zwang, in meinem Inneren ſtillſchweigend dem Correſpondenten Abbitte zu thun, und ihm beizupflichten.

Am 29. Februar fand die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in Weimar unter Liſzt's Direction Statt, die erſte dieſer Saiſon. Auch dieſer Aufführung wohnte ich bei, und verdanke derſelben einen nicht minder großen Genuß als der des „Lohengrin." Es kann eben ſo wenig, wie in meinem erſten Berichte, hier meine Abſicht ſein, mich in ausführlicher Schilderung zu ergehen; einige Andeutungen aber über den Eindruck, der mir durch dieſes Werk wurde, halte ich nicht für überflüſſig. Ich lege gerade auf dieſen Punkt, auf eine Darlegung des Gefühlseindruckes, Gewicht. Wir ſind jetzt dahin gekommen, daß wohl Niemand mehr dem Schöpfer des Tannhäuſer und Lohengrin hohe Befähigung, Geiſt, Genialität abſtreitet; wohl aber ſcheint es, als ob man hin und wieder noch an der außerordentlichen Macht des Eindrucks zweifelte, an einer durchaus einheitsvollen, durch nichts geſtörten Geſammtwirkung, wie eine ſolche nur den größten Kunſtwerken eigen iſt.

Tannhäuſer iſt die Vorſtufe zum Lohengrin; jenes Werk vermittelt den Uebergang zu dieſer aus einem völlig neuen Boden erwachſenen Schöpfung; es iſt minder durch eine große Kluft von der älteren Richtung geſchieden, obwohl auch es ſchon weit genug von derſelben entfernt iſt. Tannhäuſer liegt der gewöhnlichen Auffaſſung formell näher; aber auch der Inhalt iſt populärer, iſt dem Menſchlichen minder fern gerückt. Bewegt ſich Lohengrin in einer Sphäre, welche über demſelben ſteht, dem Natürlich-Menſchlichen entfernt, ſo fühlen wir uns hier ſogleich heimiſch, ſind minder genöthigt, aus uns herauszugehen. Auch was die Darſtellung betrifft, bemerken wir etwas Aehnliches. Im Lohengrin erſcheint Alles wie in Erz gegoſſen, das

Bedeutende drängt sich Schlag auf Schlag, hier, im Tannhäuser, ist uns Raum gegeben, von der Macht der Eindrücke uns zu erheben. Dies erklärt die Wirkung. An Größe des Eindrucks kommt das ältere Werk dem neueren nicht blos gleich, dieselbe ist insbesondere bei mit Wagner's Richtung minder Vertrauten im Tannhäuser augenblicklich wohl eine noch gesteigerte. Tannhäuser erscheint menschlich, liebenswürdiger, Lohengrin größer, übermenschlicher. Entzündet das letztere Werk eine hohe Begeisterung in uns, ein heiliges Feuer, so faßt uns das erstere mit menschlicher, mächtiger Leidenschaft. Dazu kommt, daß Tannhäuser aus dem Innersten des deutschen Herzens entsprungen ist; es ist deutsche Schwärmerei darin, es ist ein ächt nationales Werk. Wie man nur in Momenten der Sammlung den höchsten Schöpfungen des Geistes gegenüber tritt, und sich scheut, dieselben in das tägliche Leben herabzuziehen, so mag man Lohengrin auch nur in einer Stimmung nahen, welche schon gehoben, von den Eindrücken der Umgebung sich ganz befreit hat; Tannhäuser ist aus irdischerem Stoff gewoben, und wir empfinden das Verlangen, oft uns diesem Eindruck hinzugeben. Von beiden Werken aber ist zu sagen, daß es nichts giebt in der früheren und gegenwärtigen Oper, was eine gleich mächtige Erregung hervorzubringen im Stande wäre. Wohl mögen Gluck, Mozart, zu ihrer Zeit ähnliche Wirkungen erreicht haben; hier haben wir das Ideal der Neuzeit, unser Ideal, vor uns, und fühlen uns im innersten Mittelpunkt unseres Wesens erfaßt. In der That: beide Werke haben Momente, wo man sich der Darstellung entziehen möchte, weil man fürchtet, der Größe des Eindrucks zu unterliegen, wo man eine alle Schranken überwältigende Ergriffenheit kaum zu beherrschen vermag. Zu diesen Momenten gehören die Scene der Elisabeth und des Tannhäuser, so wie der Sängerkrieg im zweiten, endlich der ganze dritte Act. Gegen den Schluß des zweiten Actes, Alles das, was der Entscheidung beim Sängerkrieg folgt, habe ich einige Bedenken. Mir erschien dieser Schluß etwas gedehnt, und die vorausgegangene Erregung mehr als wünschenswerth herabstimmend.

Zwei Bemerkungen sind es, die ich nicht unterlassen mag, hier noch hervorzuheben; die eine betrifft Wagner's

Frauengestalten, diese unendliche Zartheit, Keuschheit, Innigkeit, die er denselben verliehen. Es ist vorzugsweise das Kennzeichen des ächten Genius, die Tiefe des weiblichen Herzens zum Ausdruck bringen zu können, und dies ist dem Dichter in einer Weise gelungen, daß sich seine Schöpfungen dem Herrlichsten anreihen, was wir besitzen. Die zweite meiner Bemerkungen gilt Wagner's Charakterzeichnung. Diese erscheint von einer Vortrefflichkeit, daß er auch hierin den Größten sich anschließt. Von hinreißender Wirkung ist im Tannhäuser der Contrast der strengen, hohen, ernsten Seelenschönheit Wolfram's von Eschenbach, und der bezaubernden Liebenswürdigkeit Tannhäusers, wie derselbe namentlich im Sängerkrieg zur Entfaltung kommt.

Von besonderem Interesse war für mich die Ouvertüre. War es doch diese Ouvertüre, welche hier in Leipzig Fiasco gemacht, welche auch mir, dem damals mit Wagner's neuer Richtung noch ganz Unbekannten, im hohen Grade mißfallen hatte, diese Ouvertüre, welche der früheren Abneigung der Leipziger gegen den Tonsetzer gewissermaßen ein Recht gab. Daß hier jedenfalls ein großes Unrecht begangen worden, leuchtete mir schon ein, als ich Tannhäuser im Clavierauszug kennen lernte, obschon dieser über die Ouvertüre kein Urtheil gewährt. Merkwürdiger enttäuscht bin ich aber kaum worden, als bei der nunmehrigen Bekanntschaft, durch diese vortreffliche Darstellung, gegen die die damalige Leipziger jedenfalls eine den Charakter des Tonstücks gänzlich verkennende war. Ich habe mir das Werk auch jetzt noch nicht ganz zu eigen gemacht, da es wiederholten Anhörens bedarf, da man insbesondere die Oper schon einmal gehört haben muß, um mit demselben sich völlig vertraut zu machen; so viel aber ist mir klar geworden, daß diese Ouvertüre eine höchst charakteristische, gewaltige Schöpfung ist, ein Werk, für das man, hat man es vollständig erfaßt, schwärmen kann.

Es hat sich hier im Besonderen, sowie in Bezug auf Wagner überhaupt wiederholt, was das Loos aller bahnbrechenden Genies gewesen ist, jahrelanges Mißverständniß. Als er unter uns weilte, haben wir ihn nicht erkannt, — waren doch manche Blätter sehr angelegentlich bemüht, die albernsten Mährchen über ihn zu verbreiten, — und es

erweckt ein eigenes, wehmüthiges Gefühl, daß er erst, seit er uns verlassen, heimischen Boden unter uns gewonnen. Diese Zeit der Verkennung ist indeß glücklich vorüber. Schon ist unter den Urtheilsfähigsten kein Zweifel mehr über die siegreiche Geltung dieser neuen Richtung, über den Umschwung der Kunst, der an sie sich knüpft. Alt und neu trennt sich, es hat sich Jeder zu entscheiden, welche Wege er in Zukunft betreten will.

Die Aufführung in Weimar war auch diesmal eine sehr treffliche; ein besonderes Interesse erhielt dieselbe dadurch, daß Herr Götze, nachdem er schon seit längerer Zeit nicht mehr aufgetreten, die Titelrolle, eine seiner hervorragendsten Gesangs- und Spielpartien, gewählt hatte, um damit von der Bühne Abschied zu nehmen. Der treffliche Harfenist Krüger aus Stuttgart, den wir vor Kurzem im Leipziger Gewandhausconcert hörten, hatte die Ausführung des in dieser Oper bedeutenden, wahrhaft glänzenden Harfenparts übernommen. Frl. Fastlinger sang vor ihrer Abreise die Rolle der Venus. Herr und Frau von Milde leisteten auch in diesem Werke so Vorzügliches, wie im Lohengrin. Ich habe versäumt, mir einen Theaterzettel geben zu lassen, und vermag deshalb die übrigen Darsteller nicht namhaft zu machen. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war abermals eine enthusiastische und das Haus überfüllt. Viele Fremde, unter ihnen Kühmstedt und Robert Franz, waren anwesend.

Praktisches Wirken zum Besten der Kunst.

Bereits im December des vorigen Jahres gab ich unter der Ueberschrift: „Die Wirksamkeit des Einzelnen," einige Betrachtungen, welche einen ähnlichen Zweck hatten, wie die nachfolgenden Zeilen. Dort wendete ich mich an die Einzelnen, und verlangte zum Besserwerden, daß jeder sich als Glied des großen Ganzen fühlen und das Bewußtsein haben müsse, unter allen — auch beschränkten — Verhältnissen sein Scherflein zum Besten desselben beitragen zu können. Ich bekämpfte die leidige deutsche Philisterei, der-

zufolge die Einzelnen immer meinen, wie es auf ihre Wenigkeit gar nicht ankomme, ohne zu bedenken, daß das Ganze aus Einzelnen besteht; im vorliegenden Falle sind es die Corporationen, auf deren entsprechendere Organisation ich hinarbeiten möchte. Veranlassung dazu gab mir dort wie hier die Wahrnehmung, daß in der That jetzt viel guter Wille vorhanden ist, der Kunst zu nützen, daß das Bewußtsein zu immer größerer Deutlichkeit gelangt, wie etwas geschehen, wie man thätig eingreifen müsse, wenn die Kunst in ihrer Gesammtstellung gefördert werden solle. Was indeß diesen guten Willen gar sehr beeinträchtigt, ist der Umstand, daß man noch gar wenig orientirt ist über die Verhältnisse, daß man nicht weiß, wie man die Sache anfangen soll. So kommt es zu nichts, eben weil man noch im Unbestimmten herumtappt. Ziemlich allgemein ist bereits die Einsicht, daß vor allen Dingen Geld nothwendig ist, um etwas zu erreichen, und man hat sich darum auch bemüht, zunächst für diesen nervus rerum gerendarum zu sorgen. Einigermaßen ist dies auch schon gelungen, wenngleich zur Zeit meist noch in spärlichen Anfängen. Aber schon hier zeigt sich, daß man nicht weiß, was man mit den geringen Summen, die man gewonnen hat, anfangen soll, und dieser Umstand trägt rückwirkend wieder dazu bei, daß die Beiträge auch von seiten des Publikums sparsamer fließen, eben aus dem Grunde, weil man keinen Zweck aufzustellen weiß, für den sich dasselbe erwärmen könnte.

Der einleuchtendste, populärste Zweck, den man angeben kann, besteht in der Unterstützung verarmter Musiker, sowie der Wittwen und Waisen derselben. Dagegen ist im Allgemeinen natürlich nicht das Geringste zu sagen. Schon hier aber zeigt sich die Unbestimmtheit und der Mangel jeglicher Organisation, und das Publikum hat darum keine Gewähr, daß sein Geld gut angewendet werde. Zwar bleibt das Unglück immer Unglück, und man wird demselben ein menschliches Mitleid nicht versagen. Es macht jedoch einen großen Unterschied, ob dasselbe durch eigene Schuld, durch Lüderlichkeit oder wirklich durch unverschuldete Schicksalsschläge herbeigeführt wurde. Das Publikum weiß sehr wohl, daß es viele Künstler gegeben hat, die in dem erstgenannten Falle waren, und wenn es für

solche nichts aufwenden will, so kann man ihm das zunächst gar nicht verdenken. Viel größere Genauigkeit in den Bestimmungen, welche wirklich die Gewähr einer zweckmäßigen Verwendung des Geldes giebt, wäre hier also das Nächste. Zu thun ist sehr viel. Ich gedenke in diesem Zusammenhange blos noch jener Orchestermusiker, die keiner fest organisirten städtischen Capelle angehören, sowie der Wittwen und Waisen derselben. Sie alle sind dem Zufall preisgegeben, und dürfen daher eine Fürsorge beanspruchen.

Als eine zweite Gelegenheit zu thätigem Eingreifen ist vielfach die Unterstützung junger Talente bezeichnet worden. Aber auch das ist nicht blos etwas sehr Vages, es entsteht hier sogar die Frage, ob ein solches Beginnen überhaupt nutzbringend, ob damit wirklich etwas erreicht werde. Ist es doch eine bekannte Sache und auch die Preisertheilungen haben es bewiesen, daß man in der Regel die echten Talente gar nicht herauszufinden versteht. Nur das Gewöhnliche weiß man gemeinhin zu schätzen; jene großen Talente, die der Kunst nachhaltigen Gewinn bringen, setzt man herab, und zwingt dieselben, sich unter dem Druck der widerwärtigsten Verhältnisse herauszuarbeiten. Ganz natürlich: denn wirklich bedeutende Leistungen müssen soweit vorausgreifen, daß man dieselben anfangs nicht versteht und für Unsinn zu halten geneigt ist; das kleine Talent, dessen Bedeutung sich in einigen Jahren erschöpft, steht dem allgemeinen Horizonte näher und kann sofort erkannt werden. Wer also soll hier entscheiden? Man weiß ferner sehr wohl, daß aus solchen Talenten, die man glaubte unterstützen zu müssen, gemeinhin nicht viel, wenigstens durchaus nichts Hervorstechendes, geworden ist. Das Publikum sieht demnach auch hier die Nothwendigkeit einer Unterstützung gar nicht ein und vermag kein Zutrauen zu fassen. Und was ist schließlich damit gewonnen, der Menge blos gewöhnlicher Talente in der Gegenwart noch ein neues derartiges hinzugefügt zu haben? — Statt junge Männer mit zweifelhafter Begabung zu unterstützen, greife man demnach lieber denen unter die Arme, die bereits fertig sind, ja selbst jenen, die bereits Großes geleistet haben. Unsere Verhältnisse sind durchaus nicht so, daß Diejenigen, die das Ihrige gelernt

haben und etwas leiſten, nun auch ihr Fortkommen finden, mindeſtens in entſprechender Weiſe finden müßten. Die Erfahrung lehrt im Gegentheil, daß untergeordnete Perſönlichkeiten die glänzendſten Stellungen einnehmen, während man ſich um die Hochbegabten gar nicht kümmert. Und nun gar Jene, die bereits Großes geleiſtet haben! Bedürfen ſie nicht vor allen Dingen der Unterſtützung, um ganz und unbeirrt durch die Quälereien des Lebens der Kunſt ſich widmen zu können? Es iſt aber heute noch gerade ſo wie vordem, und die Lehren, die Mozart's und Beethoven's Leben der Nachwelt hinterlaſſen haben, vermochten bis jetzt nur zu ſentimentalen Klagen Veranlaſſung zu geben, einen reellen Nutzen verſtand die Menge nicht daraus zu ziehen. Man unterſtütze alſo vor allen Dingen die großen Talente, damit ſie frei ſchaffen können, natürlich ſo, daß die Annahme nur etwas Ehrendes, nichts Drückendes hat, in Form einer Nationalbelohnung etwa, oder in verwandter Weiſe, wie dies England z. B. fortwährend mit ſeinen verdienten Männern thut. Oder zweifelt man an der Richtigkeit des Geſagten? Man denke nur an Schumann und erwäge, daß dieſer offenbar des Erwerbes wegen in den letzten Jahren ſo viel geſchrieben und dabei ſich zu Grunde gerichtet hat. Freilich über die ganz gemeine Noth des Lebens war Schumann durch ſeine Verhältniſſe hinausgerückt. Aber man ſoll auch hier nicht knauſern und denken, es genüge, wenn Einer das tägliche Brot hat.

Mit dem bisher Geſagten ſind indeß die Andeutungen über das was ſich thun läßt noch durchaus nicht erſchöpft. Ich ging zunächſt blos auf das eben Geſagte ein, weil man die beſprochenen Vorſchläge gewöhnlich an die Spitze ſtellt. Es giebt aber noch ſehr viel andere Gelegenheiten, um etwas zu thun, und wenn ich im Nachſtehenden fortfahre, dieſe zu bezeichnen, ſo geſchieht es, um die große Zahl von Fällen vor Augen zu ſtellen, und ſo eine Wendung zum Praktiſchen allmählich vorzubereiten. Mehr iſt im Augenblick noch nicht zu thun, und ich beſchränke mich deshalb auf Andeutungen. Es kommt eben blos darauf an, die Aufmerkſamkeit darauf hinzulenken, damit wir anfangen, praktiſch zu werden. Wären wir ſo weit, beſtimmte Ausſichten zur Verwirklichung zu haben, ſo würden ſich mit Leich-

tigkeit auf das Speciellere eingehende Vorschläge mache lassen.

Schon seit einer Reihe von Jahren hat man das Ersprießliche erkannt, was in der Errichtung von Musikschulen liegt. Es kommt dadurch eine größere Gleichmäßigkeit in die Bildung der Musiker, überhaupt etwas Geordneteres. Die meisten dieser Anstalten jedoch sind zur Zeit pecuniär noch nicht ausreichend fundirt und können daher auch ihrer Aufgabe noch durchaus nicht vollständig entsprechen. Insbesondere kommt es jetzt, sobald die rein musikalischen Gegenstände ausreichend vertreten sind, auf die literarische Seite der Tonkunst an, hier noch ganz abgesehen von der Gelegenheit zu der nothwendigsten allgemeinen Bildung, die ebenfalls geboten werden muß. Blos musikalische Bildung ist jetzt nur erst die Hälfte, und wenn man nicht dafür Sorge trägt, die andere Seite ausreichend zur Geltung zu bringen, dürfte leicht der Fall eintreten, daß die Conservatorien und die auf ihnen Unterrichteten bald hinter der Bildung der übrigen Musiker zurückbleiben. Man mache also dafür Stiftungen, unterstütze aber nicht ins Blaue hinein, damit blos Geld angesammelt wird, sondern mit bestimmten Hinweisungen auf derartige Zwecke.

Auf das Beispiel des Riedel'schen Vereins in Leipzig habe ich bereits wiederholt hingedeutet. Aus unscheinbaren Anfängen heraus hat sich hier eine so bedeutende Schöpfung entwickelt, blos durch die rastlosen Bemühungen und das Talent seines Gründers vermittelt, daß schwerlich in unserer Zeit etwas Aehnliches damit in Vergleich zu stellen sein möchte. Wem aber fällt es ein, dem Verein durch Gewährung größerer Geldmittel nun auch eine selbstständige von der Person seines Gründers unabhängige Existenz zu gewähren, eine Existenz, ähnlich der unserer Gewandhausconcerte? Und doch sind in Leipzig in den letzten Jahr enenorme Summen, bis zu 50 und 100 000 Thlr., für milde Zwecke testirt worden, in einer Weise testirt worden, daß man kaum weiß, wo man mit dem Gelde hin soll, so daß man dasselbe bereits überreichen Anstalten zuweist. Ist doch neuerdings der Fall vorgekommen, daß ein Institut — ich glaube, es war die Universität — ein Legat nicht annahm, weil sie bereits so situirt ist, daß sie

es nicht mehr nöthig hat. Und daneben wäre Großes und Schönes ins Leben zu rufen, was ohne Unterstützung es nie über eine precäre Existenz hinausbringt! Auch Institute, wie die Gewandhausconcerte, sind noch keineswegs so gestellt, daß sie Vermächtnisse nicht gebrauchen könnten. Aber an die geliebte in Leipzig sonst so sehr protegirte Tonkunst denkt kein Mensch!

Es giebt aber auch Fälle, wo selbst mit kleineren Mitteln viel geleistet werden könnte. Ich erinnere beispielsweise an die Gesammtausgaben der Werke großer Meister, Bach's und Händel's z. B. Man unterstütze dieselben durch Subscriptionen, und wenn man selbst die Werke nicht gebrauchen kann, so verschenke man sie an öffentliche Bibliotheken. Haben doch die meisten derselben keine großen Summen zur Disposition, da ihre Gründung aus einer Zeit datirt, wo die Zahl der literarischen und artistischen Erscheinungen eine unendlich geringere war. Die Tonkunst aber wird dabei gänzlich vernachlässigt und in Folge davon bleiben auch die zahlreichen Schriften musikalischen Inhalts, die jetzt erscheinen und deren Aufbewahrung sehr wünschenswerth wäre, den Bibliotheken durchaus fern. Nicht einmal die Musikschulen sind im Stande, sich Bibliotheken anzulegen, und das wäre doch das Allernächste, was erforderlich ist.

Nicht alle Städte besitzen Abonnementconcerte. Es giebt ferner große bedeutende Werke, die fast gar nicht oder nur ganz selten zur Aufführung kommen, es giebt Orte, wo der städtische Musikdirector gern etwas thun würde, wenn ihm eine Summe zur Disposition gestellt würde, mit der er eine Aufführung wagen könnte. Für Graun's „Tod Jesu" hat man Legate ausgesetzt zur alljährlichen Aufführung. Warum kann das nicht für andere, weit wichtigere Werke geschehen! Ich erinnere hier an einen Fall, der eben jetzt vorliegt. Bei seiner Anwesenheit in Dresden im Laufe dieses Sommers hat Fürst Galitzin jun. bekannt gemacht, daß er bereit sei, das schon gezahlte Geld an die Erben Beethoven's noch einmal zu zahlen, um dem bekannten widerwärtigen Geschwätz, was in einer Biographie Beethoven's in der Holle'schen Ausgabe — offenbar aus Unkenntniß des Autors — jetzt wieder aufgetaucht ist, ein

Ende zu machen. Wozu das, frage ich? Das Geld ist bezahlt, wie die in diesen Blättern abgedruckte Quittung des Beethoven'schen Neffen beweist, vielleicht sogar zweimal; so ist es also völlig zwecklos, eine übergroße Generosität zu entwickeln. Will der Fürst generös sein und das Geld noch einmal ausgeben, so verwende er es zu Kunstzwecken, und lasse dies, um zugleich jenen früheren Vorwurf zu entkräften, in den wichtigsten Journalen publiciren! Auch von einer Beethoven-Stiftung, die derselbe begründen will, ist die Rede. Wie wäre es demnach, wenn ein Capital ausgesetzt würde zur regelmäßigen in bestimmten Zeiträumen wiederkehrenden Aufführungen wichtiger Werke, der großen Messe z. B.? Das Alles ist unendlich mehr werth, als die vage Unterstützung junger Talente, oder die Herausgabe eines Albums, für das kein Mensch ein großes Interesse gewinnen kann. Und was die Errichtung von stehenden Concerten oder die Unterstützung einzelner größerer Aufführungen betrifft, so würden diese Zuschüsse oft sogar bloße Vorschüsse zu sein brauchen, da doch anzunehmen ist, daß die Einnahmen später die Kosten wieder herausbringen würden, so daß eine Zurückzahlung möglich wäre.

Mit Preisaufgaben ist der Kunst jetzt in der Regel gar nicht gedient, und nur allein jene Fälle dürften auszunehmen sein, wo es darauf ankommt, in einem Lande, in welchem die Kunst erstorben war, diese wieder zu beleben, wie z. B. in Holland, wo der „Verein zur Beförderung der Tonkunst" sich ein vortreffliches Ziel gesteckt hat; oder auch Fälle, wo man die Absicht hat, Aehnliches in kleineren Kreisen zu bewirken, in einer Provinz z. B., wie in Schlesien, oder für einen bestimmten localen Zweck. Das Alte ist ausgelebt und das Neue häufig noch nicht entwickelt genug, um ihm bereits mit Preisaufgaben entgegenkommen zu können. Das bewies u. A. vor einigen Jahren die Preisaufgabe für einen Operntext. Der vortreffliche Gedanke scheiterte an dem Mangel an Einsicht in die Anforderungen und Bedingungen, die jetzt für einen Operntext zu stellen sind. Etwas Anderes dagegen ist es mit Preisaufgaben für musikwissenschaftliche Arbeiten, die jetzt zumal dringend nothwendig sind, und in Erwägung

dieſes Umſtandes iſt es auch meine Abſicht, bald einmal etwas Derartiges zu verſuchen, ſowie ich überhaupt hierdurch Veranlaſſung nehmen will, auf die viel größere Wichtigkeit einer derartigen Kunſtförderung aufmerkſam zu machen.

Ich wiederhole: das ſind Andeutungen, denn zu ſpecielleren Angaben liegt zur Zeit noch keine Veranlaſſung vor. Aber es iſt nothwendig, daß auch wir praktiſch werden, und die jetzt ſo viel beſprochene Vereinigung von Idealismus und Realismus auch auf unſerem Gebiet erſtreben. Die große Aufgabe der Gegenwart in Bezug auf Kunſt iſt ja dieſe, der letzteren eine ebenſo begründete, der Willkür und dem zufälligen Meinen, der bloſen Liebhaberei und Geſchmacksverſchiedenheit entrückte Stellung im großen Ganzen zu erringen, wie eine ſolche die Wiſſenſchaft, die Kirche und alle anderen höchſten Güter der Menſchheit einnehmen. Nicht allein und ausſchließlich nur für die Anerkennung der neueſten Kunſtrichtung arbeiten wir; wir arbeiten für dieſelbe zunächſt und zugleich allerdings als Selbſtzweck, ebenſo ſehr aber, weil im Gefolge derſelben eine ganz andere und höhere Intelligenz, als bis jetzt vorhanden und möglich war, eine Intelligenz, welche geeignet iſt, die Geſammtſtellung der Kunſt außerordentlich zu heben, Raum gewinnen muß.

Zur Anbahnung einer Verſtändigung.

Vortrag zur Eröffnung der Tonkünſtler-Verſammlung in Leipzig, 1859.

Hochgeehrte Verſammlung!

Ein bedeutſamer Abſchnitt in der Geſchichte der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ hat die erſte äußere Veranlaſſung gegeben zu dieſer Verſammlung: das 25jährige Jubiläum ihrer Gründung. Sie ſind gekommen, um daſſelbe gemeinſchaftlich mit uns feſtlich zu begehen.

Indem ich ſo der zunächſt Betheiligte bin und die Veranſtaltung des Feſtes von mir ausging, liegt mir auch die Verpflichtung ob, Plan und Abſicht deſſelben Ihnen darzulegen. Es iſt meine Aufgabe, die innere Bedeutung

des äußeren Vorganges zu entwickeln und nachzuweisen, auf welche Weise ich die Versammlung als förderlich, als zum Eingreifen in die musikalischen Verhältnisse der Gegenwart geeignet betrachte.

Bevor ich mich jedoch zu diesem meinem Hauptgegenstand wende, erscheint es als meine erste angenehme Pflicht, Sie auf das herzlichste willkommen zu heißen, mit dem Wunsche, daß es Ihnen bei uns gefallen möge, in der Hoffnung zugleich, daß wir im Stande sind, Ihren Erwartungen einigermaßen zu entsprechen, — es ist meine Pflicht, Ihnen zu danken für das Interesse, welches Sie durch Ihr Erscheinen an den Tag gelegt haben, und zwar dies um so mehr, je schwieriger die allgemeinen Verhältnisse sind, die jetzt gerade obwalten und durch die Sie sich demungeachtet nicht abhalten ließen.

Was näher nun die soeben bezeichnete Aufgabe betrifft, so muß dieselbe, wie sie äußerlich gegeben ist durch einen Abschnitt in der Geschichte der Zeitschrift, auch innerlich aus der Entwicklung derselben resultiren, der gegenwärtige Moment muß bezeichnend sein für das Ziel, welches wir uns weiterhin zu stecken haben.

Kaum bedarf es zu diesem Zwecke eines ausführlicheren Eingehens auf Früheres. Ich erinnere nur an allgemein Bekanntes, wenn ich Ihre Blicke auf die Stadien lenke, welche die Zeitschrift bis jetzt zurückgelegt hat.

Sie wissen, unter welcher Constellation der Zeitumstände Schumann begann, wie es darauf ankam, die musikalische Kritik zu regeneriren und zugleich einer damals neuen Kunstrichtung Bahn zu brechen. Eine große Erschlaffung war eingetreten, sowohl auf dem Gebiet der Production, als auch auf dem der Kritik (in Bezug auf letztere namentlich hier in Leipzig). Was die Production betrifft, so hielt man sich an die Traditionen Mozart's, und der spätere Beethoven mit seinen Consequenzen war noch ein Buch mit sieben Siegeln. Es wurde aus diesem Grunde damals dringend nothwendig, einer auf Beethoven'schem Grunde ruhenden Weiterbildung der Kunst Raum zu gewähren, einer das Geistige zum Ausgangspunkt nehmenden Richtung, gegenüber dem Uebergewicht der Sinnlichkeit in der vorausgegangenen Schule. Sie wissen ferner, wie Schu-

mann dieſe Aufgabe gelöſt hat. Bezeichnend iſt, daß mit ihm die Epoche begann, wo die Künſtler ſelbſt ihre Kunſt ſchriftſtelleriſch zu vertreten unternahmen, in einer Weiſe, daß dies Regel zu werden anfing, während es früher nur Ausnahme geweſen war. Schumann's Arbeiten auf kritiſchem Gebiet zeichneten ſich durch den tief eindringenden künſtleriſchen Blick aus, wenn ſie auch überwiegend nur auf ſubjectivem Grunde ruhten, und die momentane Stimmung öfter allzu entſcheidend mitwirkte. Natürlich, daß eine ſolche Wendung nicht ohne Sturm und Drang vor ſich gehen konnte, und daß zu Zeiten etwas über die Schnur gehauen wurde. Schumann aber hat das große Verdienſt, die neue Epoche der Muſik in das Leben eingeführt zu haben.

Indem ich ſpäter dieſe Grundſätze meines Vorgängers zu den meinigen machte, vor allen Dingen die Gegenwart betonte, Förderung unſerer Zeit und unſerer Kunſt verlangte, war ich zugleich beſtrebt, zu größerer Beſtimmtheit der Auffaſſung vorzudringen, d. h. die Seite objectiv wiſſenſchaftlicher Erkenntniß herauszuarbeiten. Es wurde nothwendig, was bis dahin nur als zufällig und willkürlich erſchienen war, in ſeinen inneren Zuſammenhängen zu begreifen, insbeſondere, was Schumann ferner gelegen, die Gegenwart in ihrer inneren Verbindung mit der Vergangenheit zu erfaſſen, um zu feſteren Principien, als bis dahin möglich war, überhaupt erſt zu Principien zu gelangen. Nur in dem Techniſchen der Kunſt fühlten und wußten ſich früher die Muſiker eins. In der äſthetiſchen Erfaſſung waltete die äußerſte Willkür und das Reich der Anſichten war ein Chaos des Widerſprechendſten.

In dieſem Sinn geſchah es daher auch, daß ich vor nun bereits einer langen Reihe von Jahren den erſten Impuls zu einer Tonkünſtler-Verſammlung gab, die, wie Ihnen bekannt, ebenfalls hier in Leipzig abgehalten wurde. Es liegt die Erinnerung nahe an jenes erſte Unternehmen, indem ich Sie gegenwärtig wieder verſammelt ſehe, und wenn ich eine Vergleichung anſtelle zwiſchen Jetzt und Damals, ſo iſt dies keine blos äußerliche und zufällige. Ein Blick auf das damals Erſtrebte im Gegentheil wird uns der Erfaſſung unſerer gegenwärtigen Aufgabe näher bringen.

Man hat die Bemerkung gemacht, daß jene Versammlung nur geringe Resultate gehabt habe. Allerdings mit Recht, wenn man unmittelbar in das Leben eingreifende im Sinn hat, sofort sichtbare, handgreifliche. Sehr mit Unrecht, wenn es sich um weniger in die Augen springende Folgen handelt. Es kam damals darauf an, dem Verlangen der Musiker nach gegenseitiger Annäherung einen Ausdruck zu geben, Kunst und Künstler aus der Vereinzelung herauszuarbeiten, aus der Zersplitterung in fast ebensoviele Atome, als künstlerische Persönlichkeiten vorhanden waren, mit einem Worte: durch Anschluß der Persönlichkeiten der Gemeinsamkeit der Erkenntniß und des Strebens vorzuarbeiten. Dies wurde in der That auch erreicht, und es wurde der Grund gelegt zu dem, was sich später herausgebildet hat; die Bestrebungen der Zeitschrift sind dadurch wesentlich gefördert und unterstützt worden.

Jetzt wiederholt sich das Frühere. Unterdeß aber haben sich die Verhältnisse im hohen Grade verändert. Die größere Bestimmtheit der Auffassung, welche angebahnt wurde, das Festhalten bestimmter Principien mußte selbstverständlich zu erneuter Sonderung führen, diesmal jedoch nicht zu einem chaotischen Durcheinander, sondern zu selbstbewußter Trennung, zur Herausbildung besonderer Gruppen, und damit endlich zur Parteiung. Die „Neue Zeitschrift für Musik" ist dadurch in eine Parteistellung gekommen, im gewissen Sinne eigentlich gegen ihren Willen: mit Absicht und Bewußtsein zwar, wenn man unter Parteinahme das Festhalten bestimmter Principien dem gestaltlosen Chaos des Meinens gegenüber versteht, wie es bis dahin üblich war; gegen ihren Willen, wenn man Parteinahme mit Ausschließlichkeit und Einseitigkeit verwechselt.

Wie in Folge einer solchen Stellung die neueren Parteikämpfe weiter sich entwickelt haben, ist so bekannt, daß ich hier daran nur vorübergehend zu erinnern brauche. Eine ununterbrochene organische Fortbildung aber zeigt sich von damals bis herab auf die Gegenwart. Bevor noch von den neuesten Bestrebungen die Rede war, habe ich, wie Ihnen ein Blick in die früheren Bände der Zeitschrift zeigt, zum Theil schon dieselben Principien aufgestellt, und es

war nur die Erfüllung des von mir Erſtrebten, als die Meiſter der jüngſten Zeit auftraten, und durch ihr Kunſtſchaffen den praktiſchen Beleg gaben. Hieraus erklärt ſich auch, beiläufig erwähnt, der innige Anſchluß der Zeitſchrift an beide, ein Anſchluß, der ein durchaus ſachlicher, principieller iſt. Von verſchiedenen Ausgangspunkten ſelbſtändig ausgehend, mußten wir endlich uns begegnen und zuſammentreffen. Ich geſtehe, daß ich früher oftmals zweifelte und mir die Frage vorlegte, ob ich nicht im Begriff ſtehe, der Kunſt eine ihr nicht gemäße, heterogene Weiſe zu octroyiren. Das Kunſtſchaffen der neueſten Meiſter hat mich aus meinen Zweifeln herausgeriſſen, und mir den Beweis geliefert, daß ich mich nicht geirrt hatte.

Auf dieſe Weiſe demnach ſind jene Parteikämpfe der letzten Jahre entſtanden, die leider bis zu einem Grade gediehen ſind, daß ſie — wie ein Gegner vor Kurzem einmal bemerkte — in ihrer Erbitterung an den Fanatismus auf religiöſem Gebiet in früheren Jahrhunderten unſerer Geſchichte in der That gemahnen können.

Aengſtliche Gemüther haben gefragt, ob ſolche Parteiungen nothwendig zum Heile der Kunſt ſeien, und dieſelben von Anfang an beklagt. Ich beantwortete die Frage unbedenklich im entgegengeſetzten, im bejahenden Sinne und ſehe in ſolchem Kampf einen Fortſchritt. Es iſt nichts Nachhaltiges und Eingreifendes zu erreichen ohne Sturm und Drang, ohne daß die Leidenſchaften aufgeſtachelt werden, und wenn nicht auch Schumann zu Zeiten über die Schnur gehauen hätte, ſo wären wir aus der Lethargie nicht herausgekommen. So aber iſt Bedeutendes in der That ſchon erreicht worden, und wir können darauf als auf eine vollbrachte Thatſache zurückblicken. Eine neue Epoche erhöhten Geiſteslebens iſt herbeigeführt worden auf dem Gebiet der Tonkunſt, eine reiche Literatur von Schriften über die Muſik entſtanden; die Muſiker ſind aufgewacht, ſind herausgeriſſen aus der Verſunkenheit in ihr allmählich abſterbendes ſubjectives Gefühlsleben, und nun ſchon faſt allgemein dahin gediehen, mit bewußter Einſicht ſchriftſtelleriſch ihre Kunſt zu vertreten, während ſie früher — wie bereits erwähnt — kaum die Feder in die Hand zu nehmen wagten zu kritiſcher Kundgebung. In den weiteſten

Kreisen ist dadurch erhöhtes Interesse angeregt worden, auch im Publikum, und diese allgemeine Theilnahme setzt rückwirkend die Musiker wieder in den Stand, unendlich mehr, als sonst möglich war, für ihre Kunst zu thun. Ein Beispiel statt vieler genüge. Wie groß der Unterschied ist zwischen jetzt und früher, wollen Sie daraus entnehmen, daß ich im Anfange meiner Wirksamkeit lange Zeit mich vergeblich bemühte, die Herausgabe einer deutschen Uebersetzung des Ulibischeff'schen Mozart zu veranlassen, ehe es gelang. Jetzt bringt jeder Monat mehr große Werke über Musik, als damals in Jahren der Fall war, und daß dadurch auch nur alle jene großartigen Unternehmungen auf dem Gebiete praktischer Tonkunst möglich geworden sind, liegt auf der Hand.

Freilich konnte das Alles nicht errungen werden, ohne daß nicht auch nachtheilige Folgen sich eingestellt hätten. Der Heftigkeit, mit der gekämpft wird, gedachte ich schon vorhin. Aber es ist nicht blos diese Heftigkeit, die wir zu beklagen haben: grenzenlose Mißverständnisse, Verdrehungen in einem Grade, daß man den ursprünglichen Kern kaum wieder erkennt, haben Raum gewonnen; eine Befangenheit, die nicht hören und sehen will, hat sich eingestellt, eine babylonische Sprachverwirrung, unter deren Einfluß die Parteien sich kaum noch verstehen; Gehässigkeiten ohne Beispiel auf musikalischem Gebiet, Gemeinheiten sogar sind zahlreich ans Licht getreten.

Erwägen wir diese Verhältnisse, so entsteht die Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, einzulenken und eine neue Wendung zu vollbringen, nicht an der Zeit, den positiven Gewinn festzuhalten und weiterzubilden und das Beklagenswerthe zu entfernen, mit einem Worte: Schritte zur Versöhnung der Parteien zu thun. Parteistandpunkte sind keine bleibenden, letzten, sondern nur Durchgangsmomente; sie haben ihren großen Nutzen, zugleich aber die Bestimmung, später sich aufzulösen, um einer vermittelnden universelleren Anschauung Platz zu machen.

Ich halte dafür, dieser Moment sei gekommen, und werde von allen Verständigen, Gutgesinnten als wünschenswerth begehrt. Das ist es denn auch, was ich Ihnen vorstellen und wozu ich mir Ihre Mitwirkung erbitten möchte,

das ist es, was ich als unsere Aufgabe, als Idee des Festes bezeichne, das ist es zugleich, was nur im beschränkteren Grade durch die Presse, vollständig allein durch eine Versammlung zu erreichen ist. Man kann die Frage aufwerfen, wozu eine solche Versammlung nöthig, da die Vorträge gedruckt werden, und für die Besprechungen die Zeit viel zu kurz ist, als daß ausführlicher eingegangen werden könnte. Die Antwort hierauf ist dieselbe, die Denjenigen zu geben ist, die da meinen, Universitätsvorlesungen seien überflüssig, da nur gelehrt werde, was in tausend Büchern bereits zu finden sei. Man kann dies ohne Weiteres zugeben und doch ganz entschieden der Ansicht sein, daß jene Vorlesungen durch kein anderes Mittel zu ersetzen sind. So besteht das Wesen unserer Versammlung nicht darin, daß wir in wenigen Stunden zu unmittelbar praktischen, handgreiflichen Resultaten gelangen — dazu brauchten wir viele Tage — es ist die innere Anregung, die unmittelbare Anschauung, die gewonnen wird. Persönliche Annäherung, persönliche Vertrautheit mit allen Verhältnissen und Beziehungen ist die Hauptsache, und es ist ein großer Mangel unserer Gegner, daß sie dies versäumen. Mißverstehen Sie mich ferner nicht so, als ob ich der Meinung wäre, hier vor einer Versammlung Andersdenkender zu sprechen, und mit dieser eine Verständigung einzuleiten hätte. Ich weiß, daß das Gegentheil der Fall ist. Es ist die Uebereinstimmung, die ich bei Ihnen zu finden hoffe, und deshalb der moralische Einfluß, mit dem Sie solche Grundsätze zu stützen vermögen. Eine Versammlung von Künstlern, wie die gegenwärtige, zusammengesetzt aus Männern sehr verschiedener Ansicht trotz aller Uebereinstimmung in der Hauptsache, muß eine allgemeinere Verständigung zur Folge haben, wenn dieselbe, wie ich hoffe, meine Grundsätze gutheißt. Wie damals, bei jener ersten Zusammenkunft, ist dann der weitere Ausbau dessen, wozu hier der Grund gelegt wurde, Sache der Presse, Sache der Zeitschriften. Jetzt aber kommt es darauf an, daß Sie die Wendung, den Fortschritt, den wir hier vollbringen wollen, in Ihren Kreisen weiter verbreiten und Zeugniß ablegen für Ihre Ansichten.

Sind wir so weit, sind wir bis auf diesen Punkt ge-

kommen, ſo wird es nothwendig, daß ich mich beſtimmter ausſpreche, wie ich eine ſolche Verſtändigung genommen wiſſen will, daß ich die Sätze formulire, auf die es ankommt.

Nicht eine ſofortige Verſchmelzung meine ich, eine völlige Beſeitigung aller Meinungsverſchiedenheiten, was eine Unmöglichkeit und zugleich eine Abſurdität wäre; nicht alſo eine Ausgleichung, die nur auf Verwiſchung und Vermiſchung der Unterſchiede beruht; auch nicht ein Einſtellen des Kampfes, wo derſelbe durch eine unabweisbare Nothwendigkeit geboten iſt: ich will eine Annäherung durch Beſeitigung der Mißverſtändniſſe in jenen außerordentlich zahlreichen Fällen, wo die Differenzen wirklich rein nur auf Mißverſtändniſſen beruhen; ich will Annäherung, Verſtändigung mit verſtändigen Gegnern dadurch, daß man ſich gegenſeitig klarer wird, dadurch, daß man ſich einigt zum Beſten der Kunſt in allen jenen ebenfalls ſehr zahlreichen Fällen, wo wirklich keine Meinungsverſchiedenheit obwalten kann; ich will ferner Beſeitigung der ganz nutzloſen Gehäſſigkeiten in der Preſſe, Entfernung jener unritterlichen Kämpfe, ſelbſt bei ausgeſprochener und nicht zu beſeitigender Verſchiedenheit der Meinung; ich verlange, daß man ehrlich und mit Anſtand ſtreite, wo geſtritten werden muß. Dazu bieten wir aufrichtig die Hand, damit die Preſſe ſich herausarbeite aus den Wirren der Gegenwart und einen Schritt vorwärts thue, und wie wir in gewiſſem Sinne den erſten Impuls zur Bewegung gegeben haben (wenn auch durchaus nicht zu den Feindſeligkeiten, die lediglich ein Werk der Gegner ſind), ſo meine ich, ſei es paſſend, daß jetzt von unſerer Seite Schritte zur Einigung geſchehen. Sollte das indeß nicht gelingen, ſollte mein gutes Wort keine gute Statt finden, ſo bin ich wohl hinlänglich vor Ihnen gerechtfertigt, wenn ich jenen Unverbeſſerlichen gegenüber, die der klarſten und eingänglichſten Belehrung Augen und Ohren verſchließen, die nur mit ihren aus der Luft gegriffenen Vorurtheilen ſich herumſchlagen und dieſe uns als unſere Meinung aufbürden, die bisher beobachtete Rückſicht aufgebe; wenn wir dieſen endlich unnachſichtlich nachweiſen, daß ihre Oppoſition eine haltloſe, daß ihre Argumentationen leeres Geſchwätz.

Nicht Versöhnung um jeden Preis liegt in dem Gesagten, denn nur mit Verständigen ist Verständigung möglich. Auch ist keine äußere Nöthigung irgend einer Art vorhanden, welche uns zu diesem Schritt bestimmen könnte. Wenn es sein müßte, mag der Kampf in der bisherigen Weise fortgehen.

Fürchten wir indeß das Letztere nicht. Die Majorität der Gutgesinnten ist zu groß, als daß nicht jene wenigen Unverbesserlichen bald beseitigt werden könnten.

Das Erste, worauf es demnach bei einer Verständigung ankommt, sind jene zahllosen Mißverständnisse, auf deren Beseitigung hinzuarbeiten ist, einfach durch Darlegung des Richtigen. Es muß erkannt werden, daß über viele Dinge gar nicht zu streiten ist, über die man gestritten hat und noch fortwährend streitet, man muß einsehen, daß das ganz eigentlich Verhandlungen um des Kaisers Bart waren. Näher Unterrichtete wissen dies auch schon längst, aber die Gegner mißbrauchen diesen Umstand noch immer, und Mißverständnisse, welche anfangs vielleicht auf ehrlicher Verkennung beruhten, werden jetzt fort und fort immer als bequemes Verdächtigungsmittel ausgebeutet.

Beispielsweise nur erinnere ich im Vorübergehen an einige solcher durchgreifenden Mißverständnisse.

Als Wagner auftrat mit seiner Lehre vom Kunstwerk der Zukunft, glaubten viele Sonderkünstler, daß sie sofort todtgeschlagen werden sollten, und hatten darum nichts Eiligeres zu thun, als sich möglichst ihrer Haut zu wehren. Allerdings trat Wagner schroff auf und einige seiner Sätze waren offenbar etwas auf die Spitze gestellt. Man hat indeß nicht beachtet, daß in solcher Weise und in diesem Sinne Keiner von uns ganz mit Wagner übereinstimmte, daß wir im Gegentheil sehr bald bemüht waren, die Schroffheit zu mildern, die Uebertreibung abzustreifen. Fort und fort aber wurden diese letzteren zum Gegenstand der Angriffe gemacht, ohne daß man die Einschränkung, die sehr bald erfolgte, beachtet hätte. Das ist geschehen bis herab auf die jüngste Zeit, und bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Berlin in diesem Jahre haben die Berliner Blätter noch immer in derselben Weise wieder das alte Gerede zu Markte gebracht, ganz als ob wir im Laufe der

Jahre nach mehreren Seiten hin nicht ſchon um Vieles weiter gekommen wären. Man hat ſich an die Schale gehalten, ohne den großen Kern in der Wagner'ſchen Lehre herauszufinden.

In den weiteſten Kreiſen des Publikums ferner, ſelbſt in jenen, wo ſonſt gar nichts von den Anſichten und Tendenzen der neuen Muſikrichtung bekannt geworden iſt, hat die von mir gebrauchte Bezeichnung: „überwundener Standpunkt," Veranlaſſung zu Streitigkeiten gegeben, hat dieſelbe Angriffe hervorgerufen. Es ſind jedoch nur Mißverſtändniſſe geweſen, welche hier zu Grunde liegen, und die Confuſion der Gegner trägt allein die Schuld, wenn einem einfachen Satz eine Tragweite gegeben wurde, die nicht damit beabſichtigt war. Eine ſolche Verwirrung folglich muß endlich aufhören, und wer ſich aus derſelben nicht herausarbeiten kann, dem iſt ganz einfach zu ſagen, daß er hingehen und ſich beſſer unterrichten möge, bevor er ſpricht. Allerdings mögen Uebertreibungen, die den Gegner in dieſer Hinſicht ſcheinbar eine größere Berechtigung verliehen haben, hin und wieder vorgekommen ſein. Aber auch hier haben nur Mißverſtändniſſe zu Grunde gelegen. Man verwechſelte die Anſicht junger Brauſeköpfe mit den Principien unſerer Partei überhaupt. Ebenſo wenig iſt es ſtatthaft, in Fällen, wo ſelbſt Gereiftere ſich vielleicht abfällig äußern, ſubjective Anſichten ſofort als Anſichten der Schule auszugeben; man hat zwiſchen nur Individuellem und Allgemeinem zu unterſcheiden. Uebertreibungen kommen überall vor, wo Leben und Bewegung iſt, und wenn Gegner mit Recht in gewiſſem Sinne daran Anſtoß nehmen, ſo wollen dieſelben nicht vergeſſen, daß genau daſſelbe zu Mendelsſohn's Zeit hier in Leipzig der Fall war, während es doch Niemand eingefallen iſt, dieſem die Schuld davon aufzubürden.

Gehen wir den Urſachen ſolcher Mißverſtändniſſe nach, ſo müſſen wir allerdings dafür faſt ausſchließlich die Gegenpartei verantwortlich machen. Sie hat nicht gemerkt, daß eine neue große Geiſteswelt im Anzuge war, und während ſie ſchlief, zur Entfaltung gekommen iſt. Plötzlich aufgewacht, ſind unſere Gegner jetzt nicht orientirt, haben zu flüchtig, das Eine gar nicht, das Andere nur halb geleſen,

und wiſſen ſich darum nicht in die Zeitſtrömung zu finden. Sie ſprechen wie der Blinde von der Farbe, über Dinge, die ſie in ihrer Entwicklung gar nicht verfolgt haben, und merken nicht, daß ſie ſtets nur mit ihren eigenen Mißverſtändniſſen ſich herumſchlagen. Wären jene Abſurditäten, welche ſo häufig vom Rheine aus z. B. uns untergeſchoben wurden, wirklich unſere Meinung: ich wäre der Erſte, der jenen Gegnern Recht gäbe. Aus dieſem Grunde muß ich auch die Nothwendigkeit einer Oppoſition gegen uns als durchaus zwecklos, unbegründet, verfehlt bezeichnen. Unſere Principien ſind ſo umfaſſend und ſtets ſo objectiv gehalten, daß die angeblich berechtigte Oppoſition blos das bedauerliche Geſchäft hat, ſich auf die Schwächen, die jedwedem menſchlichen Thun anhaften, zu ſtützen; das Poſitive aber, was wir gebracht, zu ignoriren; eine kümmerliche, troſtloſe Thätigkeit, von der man glauben könnte, daß ſie nur unternommen wurde, um etwas Anderes zu ſagen und dadurch ſich eine Exiſtenz zu ſchaffen. Man will das Claſſiſche aufrecht erhalten, aber man ſetzt das Claſſiſche nicht blos in das wahre Weſen deſſelben, ſondern zugleich in die Mängel, welche demſelben eigen ſind; man will auch dieſe aufrecht erhalten, weil man nicht weit genug in ſeiner Einſicht vorgeſchritten iſt, um dieſe als ſolche zu erkennen, und wenn wir mit Jenen übereinſtimmen, daß die alte Zeit bis auf einen gewiſſen Grad immer die Grundlage und den Ausgangspunkt muſikaliſcher Bildung abgeben muß, ſo irren ſie darin, daß ſie dieſelbe zu ausſchließlich auf jene Zeit beſchränkt ſehen wollen, während ſie das unleugbar Gute, welches die Neuzeit brachte, verkennen. Man glaubt, es handle ſich um Egoismus und angemaßte Herrſchaft, wenn wir im Intereſſe der Kunſt und aus Pflichtgefühl ſchroff auftreten. Man ſucht ſchlechte Motive auf, weil man aus dem Inneren heraus infolge nicht ausreichender Einſicht die Sache ſich nicht erklären kann. Und dabei begegnen wir abermals einer ſeltſamen Begriffsverwirrung, der Meinung nämlich, ſelbſt den Beruf zu Zionswächtern der Kunſt zu haben — in jenen ſelteneren Fällen natürlich, wo wirklich lautere Motive beſtimmend ſind —, während man nicht einſieht, oder nicht zugeſtehen will, daß auch uns ein gleiches Pflichtgefühl leitet, das Streben, die

Kunst vor Versumpfung und Verdumpfung zu bewahren, in die sie unabweisbar verfallen würde, wenn Jene Rechte behielten.

Doch genug hiervon. Es war nothwendig, einige Belege anzuführen, und dabei habe ich noch gar nicht jener ebenfalls zahlreichen Fälle gedacht, wo man glaubte, dadurch, daß man uns entgegentrat, sich selbst fördern zu können. Oefter auch ist es vorgekommen, daß man sich getäuscht fand in seinen Erwartungen, daß man sich von der Zeitschrift nicht so vertreten fand, als man hoffte, und wir herzlich gern gethan hätten, wenn es möglich gewesen wäre, und darum hinging und Schmähartikel schrieb; oder daß man durch unsere Partei gehoffte Beförderung nicht fand, und darum ein Gleiches that.

Hier habe ich, wie gesagt, jene Verständigung im Auge, die bei einigem guten Willen sehr leicht möglich ist, sogar ohne irgend welche Concessionen, weder von unserer noch von der gegenüberstehenden Seite, weil es allein darauf ankommt, daß man sich klarer wird.

Wie die Dinge stehen, betone ich zu allermeist die Nothwendigkeit eines persönlichen Austausches der Ansichten, die Nothwendigkeit eigner Anschauung an Ort und Stelle. Gar Mancher neigt sich zur Zeit noch zur Opposition, der schnell überzeugt werden würde, wenn er — wie es eigentlich Pflicht wäre — die eben ausgesprochene Forderung erfüllen wollte.

Allerdings tragen auch wir, trägt die Zeitschrift einige Schuld, und ich bin am wenigsten gemeint, diese bemänteln zu wollen. Sprach ich offen über die Gebrechen der Gegner, so soll nicht minder offen auch diese Seite berührt werden. Ich deutete bereits an, wie vor dem Auftreten Schumann's in der musikalischen Kritik die kläglichste Halbheit und Rücksichtnahme Raum gewonnen hatte. Schumann betrat die Bahn größerer Freisinnigkeit, und gab dadurch den musikalischen Zuständen Leben und Gesundheit wieder. Es war natürlich, daß ich diese Erbschaft ebenfalls aufnahm, nach vielen Seiten hin weiter gehend, und was bei Schumann mehr nur noch zufällig und subjectiv gewesen war, zu dauernder Grundlage erhebend. Schumann hatte noch nicht gewagt, um Ihnen auch dafür ein Beispiel

zu geben, die Mitarbeiter der Zeitschrift in dem Blatte selbst zu besprechen. Ich führte dies sofort ein, und jetzt ist es überall Sitte geworden. Daß auf diesem Wege nicht immer mit aller Strenge das rechte Maß inne gehalten werden konnte, lag in der Natur einer noch nicht abgeschlossenen Entwicklung. Freisinnig, wie ich denke, habe ich nicht immer ängstlich und bedenklich jede vielleicht allzu entschiedene Kundgebung meiner geehrten Mitarbeiter von der Hand gewiesen, und es sind darum wohl einzelne Uebergriffe vorgekommen, die besser hätten vermieden werden können. Jetzt habe ich an Einblick in die Verhältnisse gewonnen, und eine lange und reiche Erfahrung liegt vor mir. So weiß ich genau, was zu thun ist, und wie es gethan werden muß; so ist mein Wahlspruch: Verständigung mit allen Unbefangenen, natürlich ohne Beeinträchtigung der Bestimmtheit; größere Entschiedenheit als bisher aber zugleich gegen Alle, die schlechterdings nicht hören wollen und auch jetzt, nachdem man ihnen die Hand gereicht hat, fortfahren, Verdächtigungen und Unwahrheiten zu verbreiten.

Indem wir solchergestalt Mißverständnisse hinwegräumen, treten wir zugleich dem Kerne der Sache selbst näher, werden geführt zu dem Positiven, zu dem, was den Mittelpunkt unserer Bestrebungen bildet. Das ist das zweite wichtige Moment, und es kommt darauf an, dies mit voller Bestimmtheit zu erfassen. Natürlich eröffnet sich hier ein weites, fast unübersehbares Feld; ich kann ebensowenig, wie in dem eben Vorausgegangenen, auf Specialitäten eingehen; ich kann nur das Princip feststellen.

Dies ist, um es kurz auszusprechen, dem früheren Naturalismus gegenüber der Rationalismus, dem Instinct gegenüber das Selbstbewußtsein, der sinnlichen Seite gegenüber die geistige, der blos formalen Schönheit gegenüber das Charakteristische. In unserer Zeit kommt es zuerst und wesentlich auf ein denkendes Begreifen der Kunst an. Damit soll die instinctmäßige Seite durchaus nicht ausgeschlossen werden; diese unbewußte Seite ist bleibende Grundlage alles künstlerischen Schaffens. Aber es soll jetzt das theoretische, ästhetische Bewußtsein läuternd und klärend hinzutreten, die künstlerische Production soll

beide Seiten im Gleichgewicht entfalten und aufzeigen, während früher die naturaliſtiſche entſchieden im Uebergewicht war. Auch die großen Meiſter der Vergangenheit ſind durchaus nicht etwa gedankenloſe Naturaliſten geweſen; je größer die Naturkraft iſt, die unbewußte Seite, um ſo erhöhter und mächtiger zeigt ſich zugleich die Intelligenz, zu allen Zeiten und in allen Epochen. Aber der geſchichtliche Fortgang in der Kunſtentwickelung beſteht trotzdem ſpecieller darin, daß die bewußte Seite ſich immer mehr herausringt, ſo daß frühere Schöpfungen, von einer ſpäteren Stufe aus betrachtet, immer als naiv erſcheinen. Dies zeigt ſich — um einige Beiſpiele anzuführen, — in der viel correcteren Behandlung der Singſtimme bei der Geſangsmuſik, ein Umſtand von außerordentlicher Wichtigkeit, bei der reinen Inſtrumentalmuſik in der Beſeitigung der Schablone, in der Abhängigmachung der Form von dem Inhalt. Was das Harmoniſche betrifft, ſo kam es in alter Zeit zunächſt darauf an, roher Natürlichkeit gegenüber, die Geſetze des muſikaliſchen Wohlklangs aufzufinden. Daher die vielen Einſchränkungen und Verbote. Nachdem dies längſt erreicht, ſind wir dahin gekommen, mit Bewußtſein dem Idealen das Uebergewicht einräumen zu können, natürlich immer unter theilweiſer Anerkennung der früheren Grundlagen, ſo alſo, daß jede Epoche darin relativ im Recht iſt.

Ein Ausfluß dieſes Princips ſind auch die Conſequenzen nach praktiſcher Seite hin. Es iſt unſere Aufgabe, dahin zu wirken, daß das Zufällige, Zerſplitterte, Naturaliſtiſche auch nach dieſer Seite hin geordneten Zuſtänden Platz mache; wir haben dahin zu wirken, daß eine auf künſtleriſchen Principien ruhende Organiſation des Muſikweſens an die Stelle des zufällig Gewordenen trete. Manches davon iſt nicht in unſere Hand gegeben, ſehr vieles Andere dagegen hängt allein von uns ab. Bezüglich des Letzteren, ſo handelt es ſich u. a. um beſſere Geſtaltung der Concertprogramme, Aufnahme des Neuen ohne Beſeitigung des Alten, eine Anordnung, aus der ein leitender Gedanke hervortritt, im Gegenſatz zum gäng und gebe gewordenen Schlendrian; es handelt ſich ebenſo und ganz in derſelben Weiſe um theatraliſche Reformen, um Ver-

beſſerung des Muſikunterrichts, Weiterentwickelung der Muſikbildungsanſtalten, der Conſervatorien, nach modernen Principien; außerordentlich Vieles gehört hierher, was namentlich aufzuzählen zu weit führen würde. Aber auch nach jener Seite hin, deren Verbeſſerung nicht in unſere Hand gegeben iſt, geſchieht jetzt mehr als je. Es hat kaum eine Zeit gegeben, wo Deutſchlands Fürſten ſo geneigt geweſen wären, die Tonkunſt zu fördern und zu unterſtützen, als gerade jetzt. Hier finde ich Gelegenheit in dankbarer Anerkennung unſeres hohen Mäcens, jenes deutſchen Fürſten, zu gedenken, durch deſſen Unterſtützung das gegenwärtige Feſt möglich wurde; Se. Majeſtät der König von Hannover ferner hat, wie Ihnen bekannt, eine Unterſtützung von jährlich 1000 Thlr. auf lange Jahre hinaus der Händelgeſellſchaft zugewendet, ebenfalls ein Act großſinniger Kunſtprotection. Mit welcher Liberalität der Weimariſche Hof ſeit nun ſchon langen Jahren der gegenwärtigen Kunſt eine Stätte bereitet hat, ſo daß es möglich wurde, daß dieſelbe feſten Fuß faſſen, und von dort aus, wie zu den Zeiten Goethe's und Schiller's, über ganz Deutſchland ein neues Kunſtideal ſich verbreiten konnte, iſt längſt erkannt und gewürdigt. Durch die Verwendung ferner Sr. Hoheit des Herzogs von Coburg iſt es der deutſchen Händelgeſellſchaft möglich geworden, über Manuſcripte zu verfügen, welche Privateigenthum der Königin von England ſind; die Mitwirkung zweier deutſchen Fürſten ſonach iſt es geweſen, welche in Deutſchland jetzt bewirkt hat, was England in Bezug auf Händel nicht erreichen konnte. Und ſo in vielen Fällen. An uns iſt es jetzt, nicht zurückzubleiben, mit gereiften praktiſch ausführbaren Vorſchlägen hervorzutreten, um ſolcher Kunſtgeneigtheit würdig zu entſprechen.

III. Dies Alles zugegeben, und es muß es Jeder zugeben, ſo kann die Frage entſtehen, ob die Werke ſelbſt, in denen wir unſere Principien verwirklicht erblicken, ihrem Werthe nach wirklich geeignet erſcheinen, als praktiſche Belege dafür zu gelten. Man kann in der Anerkennung der Grundſätze einverſtanden ſein, und doch Zweifel hegen, was die Anwendung derſelben im concreten Falle betrifft. Noch weniger als bei den vorher berührten Punkten kann hier

indeß von einem Eingehen auf dieſe Frage die Rede ſein. Alles was von uns in den letzten Jahren durch die Preſſe veröffentlicht wurde, gehört hierher, und es iſt darauf zu verweiſen, ſobald es ſich um die Antwort handelt. Im gegenwärtigen Falle iſt für uns die Hauptſache folgende. Die Meinungsverſchiedenheit über die Werke hat hauptſächlich ihren Grund in der mangelnden Vertrautheit mit denſelben, in der den Meiſten noch nicht gebotenen Gelegenheit, dieſelben durch praktiſche Ausführung kennen zu lernen. In dieſem Sinne und aus dieſem Grunde wählte ich daher die aufgeführten Werke. So Viele ſind es, die von dem Anhören, wie natürlich und ganz in der Ordnung, ihr Urtheil abhängig machen. Es kam alſo darauf an, dazu Gelegenheit zu bieten, und die Aufführung tritt hier an die Stelle des Raiſonnements. Das iſt es ja überhaupt nur, worin unſere Forderung in Bezug auf neue Werke beſteht, und indem ich dieſen Umſtand zur Sprache bringe, erhalte ich abermals Gelegenheit, eine abſurde Verdrehung zu berichtigen. Unſer ganz harmloſes Verlangen iſt allein dies, daß man auch den Werken der Gegenwart Raum gewähre, durchaus ohne Beeinträchtigung des Alten, und es iſt auf eine Verdrängung deſſelben gar nicht abgeſehen. So iſt zunächſt von einem Kampfe gar nicht die Rede. Nur wenn man Licht und Luft uns verkümmern will, wenn man völlig berechtigten Forderungen entgegentritt, entbrennt derſelbe, und es darf nicht Wunder nehmen, wenn ſchließlich bei fortwährendem Widerſtand nicht mehr geſchont wird.

IV. Sind wir ſoweit, ſo wird es nothwendig, auch jene Dinge, die an den alten Streit erinnern können, zu entfernen. Dies iſt ein vierter Punkt, den ich Ihnen hier nahe legen möchte.

In dieſer Beziehung iſt eine zunächſt ſcheinbar geringfügige Sache von Wichtigkeit, der Name „Zukunftsmuſik.“ Dieſer Name zwar ſcheint an ſich ziemlich gleichgültig, gewinnt indeß an Wichtigkeit dadurch, daß er zum Parteiſtichwort gemacht worden iſt. Ich möchte darum vorſchlagen und darauf antragen, dieſen Namen fallen zu laſſen. Daß das Wort an ſich ſelbſt widerſinnig iſt, wiſſen Sie, und ich habe dies bereits auch einmal in der Zeit-

ſchrift entwickelt. Wagner nannte die Vereinigung der Künſte das „Kunſtwerk der Zukunft.“ Er verſteht darunter eine Verſchmelzung der Künſte, in der jede etwas von ihrer Selbſtändigkeit abgiebt, um im Ganzen aufgehen zu können. Jede einzelne Kunſt iſt demnach in dieſem Sinne nicht mehr ſelbſtändig. Spricht man alſo von Zukunftsmuſik, ſo macht man gerade dadurch, im Widerſpruch zum Grundbegriff, eine Specialität, die Muſik, aufs neue ſelbſtändig, thut alſo das Gegentheil von dem, was man beabſichtigt. Zukunftsmuſik iſt eine Muſik, die zugleich ſelbſtändig und zugleich nicht ſelbſtändig iſt, eine Muſik, die Muſik und auch keine iſt, ein contradictio in adjecto. Zwar können wir ſelbſtverſtändlich nichts Maßgebendes beſchließen und müſſen alſo abwarten, ob man auf meinen Vorſchlag eingehen will. Wohl aber können wir uns ſelbſt entſchließen, die Bezeichnung künftig zu vermeiden, um durch unſer Beiſpiel zur Nacheiferung anzuſpornen, und wenn dies geſchieht, ſo iſt auch ſichere Ausſicht, daß der hier ausgeſprochene Wunſch bald erreicht werde.

Das eben Geſagte umfaßt indeß nur die eine Hälfte meines Antrags. Die andere Seite iſt die, an die Stelle der in Wegfall kommenden Bezeichnung eine neue zu ſetzen, und das iſt jedenfalls die ſchwierigere Aufgabe. Allerdings kann hier wieder zunächſt die Frage entſtehen, ob dies überhaupt nothwendig iſt, und man iſt darüber beim erſten Blick vielleicht verſchiedener Anſicht. Bei näherer Erwägung jedoch werden Sie finden, daß eine neue Bezeichnung nicht umgangen werden kann, nicht zwar für die muſikaliſche Praxis, wohl aber für die ſchriftliche Darſtellung, die immer wichtiger zu werden anfängt.

Ich erlaube mir darum, einen neuen Namen vorzuſchlagen, mit der Bitte, denſelben zu prüfen, und wenn er Ihren Beifall findet, ihn zu adoptiren. Derſelbe beſteht in der Bezeichnung: neudeutſche Schule, oder neue deutſche Schule. Ueberraſcht Sie vielleicht eine ſolche Bezeichnung, weil zugleich zwei nichtdeutſche Meiſter unter derſelben begriffen werden müſſen, ſo geſtatten Sie mir einige Bemerkungen, um dies Befremdliche zu beſeitigen. Es bedarf keines Wortes, um die Richtigkeit meiner vorgeſchlagenen Benennung, was das eine Mitglied jenes Triumvirats,

welches die Zukunftsmuſik repräſentirt, betrifft, zu beweiſen: R. Wagner. Dieſer Letztere iſt es ja geweſen, der das Ideal einer rein deutſchen Oper, nach dem Vorgange Beethoven's, Weber's und einiger Anderen, zur erſten herrlichſten Verwirklichung gebracht hat, der durch Gluck, Mozart u. A. vertretenen italieniſch-franzöſiſch-deutſchen Muſikrichtung gegenüber. Schwieriger aber wird die Sache, wenn zugleich die beiden ausländiſchen Meiſter unter dieſer Bezeichnung mit einbegriffen werden ſollen. Zwar iſt auch in Bezug auf ſie bereits anerkannt, daß dieſelben ihren Ausgangspunkt von Beethoven genommen haben, und alſo in ihrer Wurzel deutſch ſind. Aber ebenſo unleugbar zeigen beide auch fremde Elemente, die zunächſt die Richtigkeit meiner Bezeichnung in Frage ſtellen könnten; der Eine jene verſtandesmäßige franzöſiſche Seite, der Andere die ſüdliche Gluth, das Emporflammen der Leidenſchaft, den Glanz und die Gluth des Südens, im Gegenſatz zu der ſchmuckloſen Innerlichkeit und zähen compacten Kraft des Deutſchen. So entſteht die Frage, ob mit ſolchen beiſpielsweiſe angedeuteten Eigenſchaften behaftet beide Meiſter als deutſche Künſtler zu betrachten ſind, die Frage, was in dieſem Falle das Entſcheidende iſt.

In meiner „Geſchichte der Muſik" habe ich nachgewieſen, wie bei uns zwei Entwicklungsreihen nebeneinander herlaufen, eine ſpecifiſch deutſche und eine univerſelle, auf der Verſchmelzung deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Styls beruhende. Hier Seb. Bach, Beethoven u. A., dort Händel, Gluck, Mozart u. A. Auch in unſerer Poeſie haben wir ganz dieſelbe Erſcheinung: neben dem ſpecifiſch Deutſchen der romantiſchen Schule in Tieck, Kleiſt u. A. das univerſelle Kunſtſchaffen Goethe's und Schiller's, die Wieland'ſche Sympathie mit franzöſiſchem Weſen, neben der rein deutſchen Richtung Klopſtock's. Alle dieſe auf univerſellem Standpunkt ſtehenden Künſtler beſitzen ausländiſche Elemente in Menge, Schiller und Goethe griechiſche, der Letztere außerdem orientaliſche, und doch fällt es Niemand ein, ſie nichtdeutſch zu nennen. Die Nation im Gegentheil hat in ihnen ihre Verherrlichung gefunden und erkannt, und es folgt hieraus, daß wir nicht blos das ſpecifiſch Deutſche im engeren Sinne als das eigentlich

Nationale erkennen, die Beſchränkung darauf, ſondern das Entſcheidende in die echt germaniſche Grundlage ſetzen, mag dann auch das, was darauf gebaut wurde, überwiegend deutſch oder univerſeller ſein. Dieſe univerſelle Beſchaffenheit der Nation hat aber andererſeits zugleich zur Folge gehabt, daß umgekehrt hochbegabte Ausländer, welche über die Schranken ihrer Nationalität hinausragen, ſich uns angeſchloſſen, ihre geiſtige Heimath in Deutſchland geſucht und gefunden haben. Dahin gehören Cherubini, Spontini, Méhul und viele Andere, um mich nur auf Muſik zu beſchränken. Dieſe Alle beſitzen natürlich auch ausländiſche Elemente, und doch zweifelt Niemand daran, daß das geiſtige Centrum derſelben in Deutſchland liegt, und wir haben kein Bedenken getragen, ihnen das Bürgerrecht zu gewähren. So vor allem Cherubini, der das, was er iſt, durch Deutſchland geworden iſt, und als deutſcher Meiſter betrachtet wird. Nicht der Geburtsort kann in geiſtigen Dingen entſcheidend ſein, ebenſo wenig, als in anderen Fällen die Jahreszahl, denn es trifft ſich ſehr oft, daß ein ſpäter Lebender geiſtig einer früheren Richtung angehört, alſo dahin zu ſtellen iſt, und umgekehrt. Der vorliegende Fall iſt ſonach ein durchaus analoger. Beide Künſtler wären nicht das geworden, was ſie ſind, wenn ſie nicht früh ſchon durch den deutſchen Geiſt ſich genährt hätten, und an ihm erſtarkt wären. So muß auch die Stätte ihrer Werke in Deutſchland ſein, und in dieſem Sinne ſchlug ich daher die Bezeichnung: neudeutſche Schule, für die ganze nachbeethoven'ſche Entwicklung vor. Wir gewinnen dadurch zugleich an Ueberſichtlichkeit der Gruppirung und an Einfachheit und Conſequenz der Namen. Die proteſtantiſche Kirchenmuſik bis mit Einſchluß von Bach und Händel führt längſt ſchon den Namen: altdeutſche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens ſtehende Epoche der Wiener Meiſter iſt die Zeit der Claſſicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Idealem und Realem. Beethoven reicht dem ſpecifiſch germaniſchen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutſche Schule.

Erſchöpfen konnte ich natürlich mit dem Geſagten mein Thema nicht, nur berühren den Hauptpunkt. Vielleicht aber übernimmt Einer der geehrten Anweſenden bald einmal eine weitere Ausführung deſſelben.

Meine Betrachtung naht ſich ihrem Ende. Nur noch ein Gegenſtand iſt es, den ich hier bei dieſer Gelegenheit in möglichſter Kürze berühren will, weil er hier gerade wirkſamer, als an einem anderen Orte behandelt werden kann: Das iſt der in der muſikaliſchen Preſſe jetzt üblich gewordene Ton, die Art und Weiſe, wie Kunſtwerke und Künſtler behandelt werden. Ich muß bekennen, daß ich dieſe jetzt herrſchend gewordene Rückſichtsloſigkeit tief beklage, und an alle Betheiligten die Bitte und Aufforderung richten möchte, dahin zu wirken, daß ſie in Wegfall komme. Wir haben jede Anſicht bis auf einen gewiſſen Grad zu reſpectiren, wenn ſie auf Ueberzeugung beruht und ſich begründen läßt; wir haben ihr das Recht zur Exiſtenz zuzugeſtehen, ſo gut, als wir daſſelbe für uns fordern, natürlich mit der Einſchränkung, daß eine Bekämpfung dadurch nicht ausgeſchloſſen iſt. Aber jene Arroganz, die allein Recht zu haben meint, und im Ton der Unfehlbarkeit rückſichtslos abſpricht, muß in Wegfall kommen, und darauf müſſen daher auch die Künſtler in ihrer Geſammtheit als compacte Majorität hinwirken. Eine große Thorheit iſt es, jetzt nach ſo reichen Erfahrungen in Wiſſenſchaft und Kunſt, wie ſie uns vorliegen, noch zu meinen, daß ein einzelner Menſch in ſich allein zur Erſcheinung bringen könne, was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt, d. h. zu meinen, daß ſeine Individualität ſo groß und weit ſein könne, um alle anderen Individualitäten zugleich in ſich zu umfaſſen. Allerdings muß Jeder ſeine Anſicht für die richtige, umfaſſende, allein giltige halten, denn ohne ſolche Geſinnung iſt Ueberzeugungstreue nicht möglich. Aber Jeder ſoll in unſerer Zeit zugleich das Bewußtſein haben, daß außerhalb deſſelben Einſichten liegen, deren Aneignung für ihn in Folge der Schranken ſeiner Individualität unmöglich. Es kommt darauf an, Feſtigkeit und Beſtimmtheit mit Beſcheidenheit zu vereinen, die Zuverſicht der Wahrheit mit jener Selbſtbeſchränkung, welche die Quelle echter Humanität, das Reſultat umfaſſender Intelligenz iſt. Unſere Philoſophen haben früher geglaubt, Jeder für ſich allein das Räthſel der Welt gelöſt zu haben. Jetzt wiſſen wir, daß Jeder nur einen Stein zum großen Bau der Menſchheit hinzugebracht hat; eine für uns Alle höchſt wichtige Lehre.

Damit bin ich am Schluß. Ich glaube Ihnen dargelegt zu haben, was zu erſtreben iſt, und wie ich hoffe ſind meine Sätze der Art, daß dieſelben allgemeine Zuſtimmung finden können.

So wünſche ich, daß dieſe Verſammlung einen Wendepunkt bezeichnen und damit zugleich einen hiſtoriſch bedeutſamen Abſchnitt fixiren möge.

Die Hauptſache iſt, daß wir, die wir uns zu dieſen Grundſätzen bekennen, aus dieſem gemeinſchaftlichen Bewußtſein heraus handeln, wo es ſein muß, Meinungsverſchiedenheiten feſthalten, dabei aber das große Ganze nicht aus den Augen verlieren. Die Muſiker müſſen zuſammenſtehen und ihre Kunſt vertreten, mögen ſie einer Partei angehören, welcher ſie wollen. Sie müſſen erkennen, daß ſie in ſteter rückſichtsloſer Feindſchaft nur ſich ſelbſt den Boden unter den Füßen weggraben. Denn auch die Gegner leiden darunter, wenn ſie den Vorkämpfern für den Fortſchritt entgegenarbeiten, ſie kommen ohne Anerkennung unſerer Principien auf ihrem eigenen Gebiet praktiſch nicht weiter. Auch die Beſtrebungen der Gegner wurzeln in den von uns gelegten Fundamenten, und ſind nur möglich durch die von uns erarbeiteten Bedingungen.

In ſolchem Sinne alſo wünſchte ich, daß unſere Verſammlung aufgefaßt würde. Können auch, wie nicht anders möglich, die in die Augen fallenden unmittelbaren Reſultate derſelben nur klein ſein, ſo dürfen wir uns doch vielleicht andererſeits der Hoffnung hingeben, daß die weiteren Conſequenzen um ſo bedeutungsvoller ſich herausſtellen werden. Gelänge es, dies Ziel zu erreichen, ſo wäre der gegenwärtige Moment ein erhebender, begeiſternder, und dieſe Tage würden für mich und gewiß auch für alle Gleichgeſinnten eine der ſchönſten Erinnerungen bilden.

Die Kritik.

I.

Ich beginne in dem Nachfolgenden die Erörterung eines sehr wichtigen Themas, vielleicht eines der wichtigsten in unserer Zeit, die Erörterung einer Lebensfrage auf musikalischem Gebiete. Der Gegenstand ist schwierig, weit umfassend, und wir müssen vor der Hand befriedigt sein, wenn es gelingt, einige Schritte vorwärts zu thun, und uns über das Nächstliegende zu orientiren. Sollte aber auch nur dieses bescheidene Ziel erreicht werden, so müßte der Gewinn schon ein bedeutender genannt werden. Kein Gebiet ist so herabgekommen, so zersplittert, so durch und durch alles Haltes bar, wie das der musikalischen Kritik; keines zeigt ein so wüstes Durcheinander, eine solche Haltungslosigkeit und Unklarheit. Wollen wir uns indeß der Hoffnung hingeben, bessernd einzuwirken, so dürfen wir uns nicht scheuen die Erscheinungen zu charakterisiren, wie sie sind, ohne alle Beschönigung. Ich vermag, einen solchen Zweck im Auge, den Betheiligten keine Schmeicheleien zu sagen; aber ich vermeide eben so sehr jede Wendung, die persönliche Gereiztheit hervorrufen könnte. Ich wünsche zu nützen, und ich hoffe es, wenn es gelingt, die Erkenntniß überhaupt zu fördern, dadurch, daß Unklarheiten beseitigt werden, Schwankendes seine Feststellung erlangt, überhaupt aber die allgemeine Einsicht einen Schritt weiter geführt wird.

Die Entwickelung der großen Kunstwissenschaft in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konnte nicht ohne Rückwirkung bleiben auf Herausbildung und Gestaltung einer höheren, über blos technische Fragen hinausgehenden Kunstkritik. Mit derselben trat auch die musikalische Presse äußerlich und innerlich in ein neues Stadium. Bald fanden sich Männer, welche das auf jenem Gebiet Gewonnene auf das musikalische übertrugen. Gleichzeitig mußte auch das große Beispiel, welches die Kritik in der Sphäre der Literatur und der bildenden Künste darbot, mußten die Arbeiten von Goethe und Schiller, der Gebrüder Schlegel,

Tieck's u. A. anregend und befruchtend wirken in Bezug auf praktiſche Kunſtkritik, die Anwendung wiſſenſchaftlicher Principien im Einzelnen und eine lebendigere, ſchwungvollere poetiſchere Darſtellung. So geſtaltete ſich die neuere muſikaliſche Kritik, es entſtand der Stand der Kunſtkritiker, und die Organiſation der muſikaliſchen Preſſe war eine Folge.

Es war dies ein ganz enormer Gewinn für die Tonkunſt und die Tonkünſtler, und in Erwägung der großen Vortheile, welche namentlich für die Letzteren daraus entſprungen ſind, müſſen wir ſagen, daß gerade die Künſtler jener Kritik zu unwandelbarer Dankbarkeit ſich verpflichtet fühlen ſollten. Dieſe geiſtvollere Kritik iſt es geweſen, welche ihnen zuerſt eine entſprechende Stellung im Bewußtſein der Nation verſchafft hat, eine Stellung nicht blos in ſocialer Beziehung, ſondern auch, was die Erkenntniß der geiſtigen Bedeutung ihres Berufs betrifft. Die Tonkunſt wurde bis dahin noch immer ſtiefmütterlich behandelt; ſie galt der Mehrzahl nur als eine etwas vornehmere und edlere Art des Zeitvertreibes, des rein ſinnlichen Genuſſes, des Amuſements. Man weiß ja, mit welchen Vorurtheilen die Menge den Tonkünſtlern meiſt gegenüber ſtand. Auch auf die künſtleriſche Production ſelbſt äußerten dieſe Verhältniſſe ihren Einfluß, und das klägliche Schickſal, welches den größten Kunſtſchöpfungen zu Theil wurde, die Nichtbeachtung derſelben ganze Epochen hindurch, war gleichfalls das unabweisbare Reſultat jener früheren Zuſtände. Erſt die neuere Kritik hob die Tonkunſt im allgemeinen Bewußtſein mächtig empor, ſtellte ſie als etwas allen anderen geiſtigen Beſtrebungen Ebenbürtiges hin, und vermittelte ſo den ihr innewohnenden Gehalt mit dem allgemeinen Geiſtesleben.

Entſteht jetzt die Frage, wie ſich die Muſiker dieſem neuen Schauſpiel gegenüber verhielten, ſo lautet die Antwort, daß dieſelben zunächſt überwiegend die ruhigen Zuſchauer bildeten, nur zum geringſten Theile und ganz ausnahmsweiſe ſelbſt dabei activ auftretend. Die weiter Blickenden mochten allerdings bald die großen Vortheile erkennen, die ihnen aus ſolchen Beſtrebungen erwuchſen. Man hielt es jedoch nicht für paſſend, ſelbſt ſich zu bethei-

ligen, über Collegen zu Gericht zu ſitzen, und ſo gewiſſermaßen Richter in eigener Sache zu ſein. Vollſtändige Ungeübtheit bei der großen Mehrzahl im geordneten Denken und im ſchriftlichen Ausdruck kam hinzu, und es hätte aus dieſem Grunde eine nähere Betheiligung unterbleiben müſſen, auch wenn dieſelbe in dem Wunſche der dabei zunächſt Berührten gelegen hätte. So blieb die Kunſtkritik für die Muſiker im Anfang etwas ihnen von außen Herangebrachtes. Nur Einzelne, wie Reichardt, A. E. Müller, ſpäter C. M. v. Weber machten eine Ausnahme. In ſolcher Weiſe dauerten die Verhältniſſe fort bis herein in die dreißiger Jahre. Hier trat eine hauptſächlich durch R. Schumann und unſere Zeitſchrift bewirkte Aenderung ein. So förderlich jene frühere Kritik geweſen war, ſo ſehr ſich die beſſeren Künſtler derſelben erfreuten, ſo blieb doch noch immer eine unausgefüllte Kluft zwiſchen beiden Seiten. Denn es iſt ein Anderes, in der Ferne ſtehend mehr nur zu beobachten, wie es die Stellung des Kritikers mit ſich bringt, und aus der Mitte der Sache heraus ſelbſt zu ſprechen, wie es für den Künſtler möglich iſt. Dieſe Kluft ſollte ausgefüllt werden, indem die Letzteren ſelbſt mehr und mehr an der Kritik ſelbſtthätigen Antheil nahmen, hierzu in den Stand geſetzt durch die unterdeß weiter fortgeſchrittene allgemeine Bildung, welche die Hervorragenderen ſich zu verſchaffen gewußt hatten. Je mehr wir uns der Neuzeit nähern, um ſo mehr trat demzufolge eine Aenderung in dem bezeichneten Verhältniß ein, und zwar in einem Grade, daß jetzt beinahe ſchon ein Umſchlag in das Gegentheil erfolgt iſt, und die Mehrzahl der über Muſik Schreibenden aus Künſtlern von Profeſſion beſteht. Auch die äußeren Verhältniſſe haben hierbei mitgewirkt, ein ſolches Ergebniß herbeiführen. Bei der immer mehr zunehmenden Ueberfüllung des Standes der Muſiker wußten Viele kein anderes Unterkommen zu finden, und ſahen ſich demnach genöthigt, in das Lager der Schriftſteller überzuſiedeln.

Treten wir jetzt dieſer Thatſache in etwas ausführlicherer Betrachtung näher.

Ich habe bereits bei verſchiedenen Gelegenheiten wiederholt bemerkt, daß in der Betheiligung der Künſtler an der

Kritik jedenfalls ein großer Fortschritt enthalten war, sowohl in persönlicher, wie in sachlicher Beziehung. Der deutsche Musiker früherer Zeit hatte den Hang zum Versinken in sich, zum ausschließlichen Verweilen namentlich in der Sphäre des Gefühls und der Phantasie, in einem Grade, daß jede mehr selbstbewußte Geistesthätigkeit, jede Anstrengung des Verstandes ihm als eine Störung seiner Behaglichkeit erschien. Die Mehrzahl der früheren Künstler kümmerte sich gar nicht um wissenschaftliche Fragen, und verabscheute dem entsprechend jede abstractere Lecture, betrachtete dieselbe wohl gar als der Production nachtheilig. Die neueste Epoche hat auch eine neue Künstlergeneration hervorgerufen. Man war genöthigt herauszutreten aus der Beschränkung auf sich selbst und die versäumte allgemeine Bildung nachzuholen; genöthigt an der Entwickelung der Kunst theoretisch und mit Bewußtsein Theil zu nehmen; genöthigt endlich zu eigenem Nachdenken und eifriger betriebener wissenschaftlicher Lecture. Nach der sachlichen Seite hin haben wir auf das Bereitwilligste zuzugestehen, daß dem Künstler in Folge seines Berufes oftmals ein schärferer Blick eigen ist, namentlich in Specialitäten, als dem Kritiker. Der künstlerisch Productive macht Erfahrungen, welche dem Kritiker fremd bleiben, auch wenn er auf derselben Höhe des Bewußtseins steht, wie jener. Darin bestand namentlich der große Fortschritt Schumann's in den dreißiger Jahren, der damaligen officiellen Kritik gegenüber, eine Wendung, die sofort in die Augen springt, wenn man die geistvollen, künstlerisch anregenden Urtheile Schumann's mit jenen breitspurigen, in Gemeinplätzen sich bewegenden Räsonnements vieler damaliger Kritiker, namentlich in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vergleicht. Die professionsmäßige Kritik, nachdem ihre erste Glanzepoche vorüber war, hatte sich ausgelebt; es mußte eine neue Anregung kommen, und zwar als nothwendige Ergänzung diesmal von der künstlerischen Seite. Sind es doch überwiegend die Künstler, welche Leben und Bewegung in den Gang der Entwickelung bringen. Auch die Kritik zwar vermag die Initiative zu ergreifen, und wir haben mehrfache Beispiele dafür in der Geschichte. Es ist ihr gestattet, aus demselben Brunnen zu

ſchöpfen, und zwar in gleicher Tiefe, aus dem auch die Production Nahrung und Erfriſchung erhält. In der Regel aber wird doch der mannigfaltigere und nachhaltigere Impuls von den Letzteren ausgehen. Außerordentlich zahlreich aber, ja den Gewinn in letzter Zeit beinahe überwiegend, ſind andererſeits auch die Mängel und Gebrechen geweſen, welche im weiteren Verlauf die Betheiligung der Künſtler an der Kritik zur Folge gehabt hat, und dieſe hier zu kennzeichnen, hierüber die nöthige Einſicht zu eröffnen, betrachte ich als meine nächſte Aufgabe, als den nächſten Schritt, den wir auf der vorgeſteckten Bahn zu thun haben. Dieſe Mängel und Gebrechen haben ſich erſt im Fortgang der Jahre entſchiedener herausgeſtellt, und das frühere Schauſpiel wiederholt ſich: wie vor dreißig Jahren die profeſſionsmäßige Kritik keine Lebenskraft mehr beſaß und in Trivialitäten und Gemeinplätzen untergegangen war, ſo ſind wir jetzt auf dem Punkte angekommen, wo die Kritik der Künſtler ſich auszuleben beginnt, trotz des unleugbar auch jetzt noch ſehr Förderlichen darin, und es bedarf einer gründlichen Orientirung, um, mit Bewahrung der errungenen Vortheile, über die zu Tage gekommenen Nachtheile hinaus zu gelangen, und eine neue Ordnung der Dinge herzuſtellen.

Ich bemerkte, daß in der Kritik der Künſtler neben den Vorzügen derſelben zugleich ein Element enthalten geweſen ſei, deſſen verderbliche Folgen erſt neuerdings mehr und mehr zu Tage gekommen ſeien. Dieſes verderbliche Element hat allerdings nur zum Theil ſeinen Grund im Weſen der Sache; zum anderen Theil iſt daſſelbe lediglich als eine Folge des augenblicklichen Bildungsgrades zu betrachten, in dem gerade die Mehrzahl der Künſtler ſich befindet.

Nach der erſtgenannten Seite hin beſteht das Mangelhafte namentlich darin, daß bei den Künſtlern ſtets die Subjectivität das Uebergewicht behauptet. Sie erſcheinen von Haus aus durch natürliche Anlage für eine beſtimmte Richtung überwiegend prädeſtinirt, und ſind in Folge dieſes Umſtandes unfrei und darum einſeitiger, excluſiver. Es gilt dies natürlich nicht von Allen in gleichem Grade; doch iſt es Thatſache, daß gerade bei eminenter eigener Schöpferkraft die Verkennungen der Künſtler unter einander noch

auffallender und häufiger gewesen sind, als bei nur gewöhnlichen Anlagen. Ich erinnere zum Beleg beispielsweise an Urtheile, wie die Händel's über Gluck, Schumann's über Meyerbeer, Wagner's über Berlioz und umgekehrt wieder des Letzteren über den Ersteren. Vorzugsweise nur in den schriftstellerischen Arbeiten Liszt's, von denen bekanntlich unsere Zeitschrift vor einer Reihe von Jahren den größten Theil gebracht hat, begegnen wir jener Unbefangenheit, jenem vorurtheilsfreien Abwägen, jenem Streben nach Objectivität der Erkenntniß, wie es bis jetzt allein die Eigenthümlichkeit der hervorragendsten Kritiker gewesen ist. Liszt aber macht unter den mit großer eigener schöpferischer Begabung ausgerüsteten Künstlern eine gleich sehr durch seinen Bildungsgang wie durch sein Naturell bedingte Ausnahme. Der erstere verlieh ihm einen großen Horizont, einen Weltblick, der ihn früh über Einseitigkeiten, denen Andere leicht unterliegen, hinausgeführt hat; das letztere kennzeichnet sich durch eine wunderbare Beweglichkeit des Geistes, eine Fähigkeit des Eindringens in fremde Naturen, welche durch seine Thätigkeit als Virtuos nur noch mehr entwickelt werden mußte. Ebenso ist selbstverständlich und bedarf wohl kaum erst einer Bemerkung, daß aus dem Umstande entschiedener Verkennungen großer Künstler unter einander nicht rückwärts der Schluß gezogen werden darf, daß, wo solche Irrthümer vorliegen, ausschließlich die übergroße eigene Schöpferkraft der Grund davon sei. Der Unterschied zwischen den Irrthümern, die von eminenten Talenten ausgehen, und denen kleinerer Geister springt sofort in die Augen. Dort ist Alles consequent und in sich klar. Man gewinnt alsbald die Anschauung, wie solche Naturen sich gegenseitig ausschließen müssen. Im anderen Falle ist der Irrthum Folge der Unklarheit und des Mangels an Consequenz. Auch erklärt sich diese Erscheinung aus dem vorwaltend Eigenen bei höher begabten Naturen, weil dadurch eine objective Auffassung erschwert, oftmals beinahe unmöglich gemacht wird. Allgemeine Thatsache aber ist, daß die Urtheile der Künstler über einander stets etwas mehr oder weniger Einseitiges, wohl auch Schwankendes an sich tragen, und außer den angeführten Beispielen ließe sich mit Leichtigkeit noch eine Unzahl anderer Belege dafür vorbringen.

Weil ferner das künstlerische Element in den Künstlern naturgemäß überwiegt, so wird ihre Kritik stets auch vorwaltend einen derartigen Charakter tragen. Die Kritik jedoch hat die Aufgabe, der Wissenschaft sich zu nähern durch immer engeren Anschluß an Geschichte und Aesthetik, und auf solche Weise unterstützt, fester, bestimmter Principien sich mehr und mehr zu bemächtigen. Bei den Künstlern wird die Grundlage des Urtheils in der Mehrzahl der Fälle stets eine künstlerische Intuition sein, und so viel Vortreffliches auch dabei zu Tage kommen kann, so liegt doch die Befürchtung nahe, daß jenes Hauptziel bald mehr bald weniger außer Acht gelassen werden dürfte. Die Allgemeinheit der Erkenntniß fehlt in diesem Falle. Der Eine geht von diesem, der Andere von jenem einseitigen, ganz willkürlich gewählten Gesichtspunkte aus, und das Urtheil gestaltet sich demnach in verschiedenartigster, oftmals direct sich widersprechender Weise. Es fehlt die Durchbildung bis zu wirklich maßgebenden, erschöpfenden Principien hin. Hierzu kommt, daß die Künstler, weil sie zu viel Eigenes mitbringen, leicht der Gefahr ausgesetzt sind, in die Werke anderer Tonsetzer etwas hineinzutragen, was gar nicht darin enthalten ist, Etwas zu sehen, wo nichts zu sehen ist. Man kann auch in dieser Beziehung an Schumann's Beispiel erinnern, unbeschadet der Anerkennung des Trefflichen, was er geleistet, der großen Anregung, die er gegeben hat. Es hat sich jedoch im Fortgang der Zeiten bald herausgestellt, wie oft und über wie viele Persönlichkeiten und deren künstlerische Begabung er sich täuschte.

Endlich ist nicht in Abrede zu stellen, daß die frühere Meinung, der Künstler erscheine als Richter in eigener Sache, wenn er die Werke seiner Collegen einer öffentlichen Beurtheilung unterziehe, doch eine gewisse Berechtigung hatte. Der Künstler ist stets mehr oder weniger persönlich betheiligt, er wird Bestrebungen, die den seinigen nahe stehen, stets eine größere Sympathie entgegen bringen, als anderen, vielleicht eben so bedeutenden, aber den seinigen entgegengesetzten; er wird sein Ideal auch für alle Anderen als maßgebend hinstellen, und dessen Verwirklichung fordern. Hiernach ist auch die in neuerer Zeit mehrfach laut gewordene Meinung zu berichtigen, als ob die Künstler es

allein oder doch überwiegend seien, welche das Urtheil endgültig feststellen. Ist man doch sogar so weit gegangen, die Erwartung auszusprechen, als ob nun erst, nachdem die Künstler angefangen hatten, selbst gegenseitig über ihre Leistungen zu Gericht zu sitzen, das Heil für die Kritik anbrechen werde. Es erklärt sich diese Ansicht aus dem erhöhten Einfluß, den, wie bereits gesagt, die Künstler auf die Kritik gewonnen hatten. Trotzdem ist dieselbe nicht frei von Einseitigkeit und einer gewissen Selbstüberschätzung. Das Urtheil der Künstler ist ein großes und wichtiges Moment in der allgemeinen Entwickelung und von wesentlicher Bedeutung; aber es ist nicht das allein Entscheidende, einzig Ausreichende und Befriedigende. Nur die Wissenschaft ist es, welche das letzte Wort zu sprechen hat, nur eine auf Kunstgeschichte und Aesthetik basirte Kritik wird den Abschluß herbeizuführen haben. Einer solchen gegenüber kann unter allen Umständen das Urtheil der Künstler nur als Rohstoff angesehen werden, als Material, welches erst zu verarbeiten ist.

Betrachten wir noch die andere Seite des mehr Zufälligen, durch den Moment Bedingten.

Seit 25 Jahren sehen wir das Streben darauf gerichtet, die Kunstentwickelung als ein zusammenhängendes Ganze aufzufassen, und dadurch feste Grundlagen für das Urtheil zu gewinnen. Der Phantastik und romantischen Schwärmerei gegenüber betonten wir von Anfang an diese Wendung, weil es nur unter dieser Voraussetzung möglich war, der endlosen Zersplitterung in lauter individuelle Meinungen zu entgehen. So sahen wir neuerdings ein wissenschaftlich-verständiges Element überwiegend zur Geltung gelangen, und wenn früher in dem Kunsturtheil Gefühl und Phantasie eine überwiegende Rolle spielten, so ist jetzt das Streben darauf gerichtet, eine objectivere Erkenntniß wenigstens anzubahnen. Auch die Künstler sehen wir in diesen Proceß hereingezogen, auch sie konnten der herrschenden Zeitrichtung sich nicht entziehen, und waren demzufolge ebenfalls genöthigt, nach principiellen Haltpunkten, nach wissenschaftlichen Grundlagen zu streben. Die Künstler aber kommen aus einer dem wissenschaftlichen Gebiete fremden Sphäre her, und besitzen darum nicht

überall und in allen Fällen die erforderliche Durchbildung. Ihr Naturell weist sie dabei streng genommen auf eine andere Form der Geistesthätigkeit hin. So ist eine gewisse Zwittergestalt die nothwendige Folge. Sie schwanken zwischen Anschauungen der Phantasie und verständigem Erkennen hin und her, und der Irrthum besteht jetzt darin, daß als eine Verstandessache aufgefaßt wird, was nur zur Hälfte dieser Region, zur anderen aber dem Bereiche des Gefühls und der Phantasie, zumeist aber ganz subjectiven Stimmungen angehört. Man täuscht sich über die Allgemeinheit seiner Principien, die, statt wirklich auf objectiver Basis zu ruhen, von persönlichen Anschauungen durchflochten erscheinen; man hat sich wissenschaftliche Kategorien angeeignet, versteht aber mit ihnen nicht zu operiren, so daß Schiefheit und Unklarheit des Raisonnements unausbleiblich sind, selbst in jenen günstigeren Fällen, in denen dieselben nicht blos als Aushängeschild gebraucht werden. So besitzen die Künstler unserer Zeit eine Menge von Marotten, von Schrullen, die sie für wissenschaftliche Principien halten, und um so hartnäckiger vertheidigen, je weniger wissenschaftlicher Halt denselben innewohnt. Sie urtheilen nicht mehr nach dem blosen Gefühlseindrucke oder nach technischen Regeln, sie bringen auch kunstgeschichtliche und ästhetische Voraussetzungen mit. Aber die letzteren sind häufig nur zum Theil richtig. Man raisonnirt, aber man raisonnirt nicht erschöpfend, und bleibt darum in unzureichenden Bestimmungen hängen. Man sieht z. B. sehr wohl ein, daß die frühere Kritik nicht genügen konnte, man muß ohne Widerrede zugestehen, daß sie der Production nachhinkte und derselben eher schädlich als förderlich war; aber man gelangt nicht zu dem nahe liegenden Schlusse, daß die reactionäre Kritik unserer Zeit ganz genau in derselben Lage ist, für die Productionen des Tages ebenfalls ohne alles Verständniß zu sein. Man sieht die Irrthümer der Vorgänger, ohne die analogen an sich selbst zu gewahren, weil man nicht begreift, daß man unter Anerkennung jenes Vordersatzes nothwendig zu diesem Schlußsatze kommen muß. Welches unreife Zeug ist u. A. auch, um noch an ein anderes Beispiel zu erinnern, bei der Erörterung der Frage über Programmmusik zu Markte gebracht worden.

Immer aufs Neue wurde dieſelbe verwirrt, weil man einſeitige Principien einſeitig ausbeutete, ohne mit wiſſenſchaftlicher Freiheit das Ganze beherrſchen zu können.

Weiter ſind in unſerer Zeit die Künſtler ſelbſt meiſt die Leidenſchaftlichſten, Rückſichtsloſeſten, welche mit unbarmherziger Strenge nicht allein, ſondern oftmals in der ungerechteſten Weiſe zu Gericht ſitzen und aburtheilen, ganz unbekümmert um die Tragweite ihrer Worte und die Folgen derſelben. Wohlgemeinte Hinweiſungen auf das Unzuläſſige eines ſolchen Gebahrens haben keinen Erfolg, und erſt dann, wenn den ſtrengen Richtern ſelbſt einmal Aehnliches begegnet, wenn ſie an ſich ſelbſt ſolche Härte und Liebloſigkeit erfahren, fangen ſie an zu gewahren, was das eigentlich heißen will. Dann ſind ſie außer ſich, ohne ſich zu erinnern, daß ſie ihre Collegen ganz in derſelben Weiſe behandelt haben. Ueberhaupt fehlt noch vielen der recenſirenden Künſtler unſerer Zeit — ich muß dies offen ausſprechen — der rechte journaliſtiſche Tact. Sie wiſſen noch gar nicht, was zu einer würdigen Haltung der Oeffentlichkeit gegenüber gehört, was man ſagen darf und was man zu verſchweigen hat, ſchreiben im Gegentheil keck in die Welt hinaus, und laſſen ſich, weil ſie Neulinge in dieſer Sphäre ſind, zu den gröbſten Mißgriffen hinreißen. Sieht man ſich die Leute, die das thun, näher an, ſo ſind es oftmals ganz wohl zu leidende Perſönlichkeiten, weit umgänglicher, als man ſich ihren literariſchen Kundgebungen zufolge vorſtellen möchte, und man kann ſich die Sache — und zwar zu ihrer Ehre — nur erklären, wenn man annimmt, daß ihnen das Bewußtſein über die Bedeutung ihres Thuns, über die Tragweite deſſelben gänzlich mangelt.

Zu welchen Reſultaten dieſe Lage der Dinge geführt hat, iſt unſchwer zu erkennen, wenn wir unſere Blicke auf die Tagespreſſe und die Kundgebungen in derſelben richten.

Man begegnet faſt nur noch leidenſchaftlichen Expectorationen, ſobald als irgend ein Gegenſtand von etwas größerer Wichtigkeit berührt wird. Krankhaft verſtimmte Perſönlichkeiten machen ihrer üblen Laune Luft. Bei dem Einen iſt es Mangel an Erfolg, bei dem Anderen gar eine durch körperliche Zuſtände bedingte überaus große Reiz-

barkeit, nicht gezügelt durch allein maßgebende, objective Gesichtspunkte. Insbesondere seit den Parteiungen des letzten Decenniums ist jeder Halt verschwunden. Es scheint lediglich noch Aufgabe und Zweck zu sein, das hundertmal Erklärte und Festgestellte immer wieder zu verwirren, um daraus Gewinn für die eigene Richtung zu ziehen, Andersdenkende so heftig als möglich anzufeinden und ihre Motive in lügenhafter Weise zu verdächtigen.

Doch genug des Unerfreulichen. Beschränken wir uns auf unser Resultat.

Es darf den Künstlern das Terrain nicht allein überlassen werden. So fruchtbringend ihre Mitwirkung war und noch gegenwärtig ist, so ist trotzdem, und zwar unter allen Umständen, wenn nicht die Wissenschaft mit fester Haltung und Ordnung schaffend denselben gegenüber tritt, wenn die Künstler nicht von dieser Lehre annehmen wollen, die vollständigste Anarchie, hervorgerufen durch die äußerste Willkür, die unausbleibliche Folge. Das ist das Verderbliche in der Wendung, welche die Dinge neuerdings angenommen haben.

Wir haben bis jetzt unseren Gegenstand nur in seiner engeren Umgrenzung, die musikalische Kritik im engeren Sinne betrachtet. In einem zweiten Artikel werden wir weiter die Feuilletons der politischen und belletristischen Blätter, die sich mit Concert- und Opernreferaten, sowie überhaupt mit Mittheilungen aus dem Bereiche der Tonkunst befassen, ins Auge zu fassen haben.

II.

Die bezeichnete Umgestaltung auf dem Gebiete der Kritik blieb bekanntlich nicht allein auf die Künstler und die Kunstblätter beschränkt. Mit der enormen Steigerung jeglichen Verkehres in neuerer Zeit, mit der Entstehung neuer Zeitungen und der Vergrößerung vorhandener wurde die Tonkunst nach und nach integrirender Bestandtheil der Tagesliteratur, und die Besprechung der hervorragendsten Erscheinungen derselben für das große Publikum ein Bedürfniß. Die Feuilletons der politischen und belletristischen Blätter bemächtigten sich der künstlerischen Angelegenheiten, und Literaten und Journalisten übernahmen die Referate

über Musik. Auf diese Weise aber ist noch ein neues und fremdartiges Element in den Entwickelungsproceß gekommen. Erst neuerdings wurde diese Wendung mehrfach zum Gegenstande der Mittheilung in d. Bl. gemacht und dabei nicht unterlassen, auf das höchst Verderbliche darin, die zahllosen Gebrechen und Mängel, welche dieselbe im Gefolge gehabt hat, die Blicke zu lenken.

Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, daß die politischen und belletristischen Zeitungen zugleich das große Verdienst gehabt haben, Interesse für Kunst und Künstler in Kreisen zu verbreiten, die vor mehreren Decennien noch keine Notiz davon nahmen; aber auch eine solche Unmasse von Unrichtigkeiten und Irrthümern ist auf diese Weise in Umlauf gekommen, daß die fortlaufende Berichtigung derselben fast zur Unmöglichkeit geworden ist. Die Literaten waren natürlich nicht ausreichend mit dem Gegenstande vertraut, und so erklärt sich die bezeichnete Erscheinung ganz einfach schon aus Unkenntniß, ohne daß man nöthig hätte, nach Ursachen anderer Art zu forschen. Bei der Unsumme von einander abschreibender und nachdruckenden Zeitungen wurde neulich in Gutzkow's „Unterhaltungen" bemerkt, setze sich Manches fest, was nur mit der größten Schwierigkeit wieder auszurotten sei. Unsinn, du siegst, sei man genöthigt auszurufen, oder, mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens, und müsse sich mit Resignation in das Unvermeidliche ergeben. Selten sind der Kunstentwickelung trivialere Mißverständnisse entgegengebracht worden, selten ist man unvorbereiteter herangetreten, und hat über Dinge abgesprochen, von deren innerem Wesen man keine Ahnung hatte. Dahin gehört z. B. die Vertheidigung der alten Arienform, welche — von Belletristen übernommen wurde. Man hatte, wie es im Sprüchworte heißt, läuten gehört, wußte aber nicht, wo die Glocken hängen. Der Kampf galt einer Form ohne psychologische Wahrheit, galt der leeren Phrase, welche der Form zu Liebe gedrechselt wurde, galt dem Unsinn einer Vermischung der Style in der Behandlnng der Singstimme, der zufolge Coloraturen eingefügt wurden, wo sie dem Charakter des Ganzen nach gar nicht hingehörten. Das hatten nur die Wenigsten verstanden, und so ging, was gemeint war, weit

über den Horizont Derer, welche darüber öffentlich zu ſprechen ſich berufen fühlten. Welche Verkehrtheiten ſind ferner ausgeheckt worden in Bezug auf das Verhältniß von Inſpiration und Reflexion, naiver Unmittelbarkeit und Bewußtſein beim künſtleriſchen Schaffen. Gewiſſe Leute meinen noch immer, große Künſtler erhielten ihre Eingebungen im Schlafe, wie man das ſeiner Zeit von Mozart glaubte. Sie wiſſen nicht, daß jedes Neue Anfangs als der Reflexion überwiegend angehörig erſcheint — man fand auch Mozart geſchraubt, geſucht —, daß man die Unmittelbarkeit darin erſt dann entdeckt, wenn die Empfindung, welche zu Grunde liegt, ſich weiter verbreitet hat und zum Gemeingut geworden iſt. In noch höherem Grade muß es mit Unwillen erfüllen, wenn man fort und fort die abſurdeſten Trivialitäten, beliebte Gemeinplätze, wie z. B. über den Mißbrauch in den Mitteln der Tonkunſt, Mangel an Melodie u. ſ. w. im Tone und mit der Miene tiefer Weisheit vortragen hört. Beſonders freigebig war man mit Claſſification der Künſtler und Einordnung derſelben in die Reihen dieſer oder jener Partei. Wenn vor einigen Jahren das Werk eines jungen Künſtlers in Weimar zur Aufführung kam, ſo wurde derſelbe ſofort als Parteigänger bezeichnet, er mochte wollen oder nicht. Rubinſtein u. A. mußten Anfangs dieſe Erfahrung machen. Weil von Einigen Berlioz mit Wagner und Liſzt zuſammengeſtellt wurde, mußte der Erſtere ſofort auch mit Bewußtſein und Abſicht das Triumvirat bilden, und man war nicht wenig überraſcht, als dieſer ſich dagegen erklärte. Man würde ſich dieſe Enttäuſchung haben erſparen können, wenn man nicht früher ſelbſt erſt dieſe Verbindung zuſammenphantaſirt hätte. Aehnlich erging es Dr. Ambros, als dieſer mit dem erſten Bande ſeiner „Geſchichte der Muſik“ hervortrat. Weil derſelbe ſo freundlich war, meiner in der Vorrede mit einigen anerkennenden Worten zu gedenken, wurde er ſofort auch zum Parteigenoſſen geſtempelt. Das Ergötzlichſte aber unter dieſer Unſumme von Verkehrtheiten war, daß auch J. Brahms — der neudeutſchen Schule beigeordnet wurde, weil einige Referenten mehrere ſeiner Werke unklar fanden, und die genannte Schule doch vorzugsweiſe das Privilegium der Unverſtändlichkeit, Unklarheit und Ueber-

ſchwänglichkeit beſaß. Alles dies ſind zwar an ſich nur Dinge von geringerer Wichtigkeit, und es würde kaum der Mühe lohnen, ſie anzuführen, wenn es ſich nicht um einige Beiſpiele gehandelt hätte. Die Sache hat aber, wie ſchon erwähnt, auch noch eine andere Seite; denn das Durchdringen des Richtigen wird, wenn auch nicht verhindert, ſo doch zeitweilig erſchwert in Folge der Verbreitung, welche ſolche Mittheilungen durch das kritikloſe Abſchreiben der Zeitungen von einander erhalten.

Es iſt indeß die einfache Unkenntniß noch der günſtigſte Fall, den wir zur Erklärung der Irrthümer in der Tagespreſſe heranzuziehen haben. Tiefer liegende Urſachen machen dieſelbe für eine geſunde Kunſtentwickelung zu einem viel gefährlicheren Hinderniß.

Man würde ſehr irren, wenn man meinen wollte, daß es einzig Kunſtintereſſe geweſen ſei, welches die nicht muſikaliſchen Blätter beſtimmte, die Tonkunſt in den Bereich ihrer Beſprechungen zu ziehen. Dienen doch ſelbſt muſikaliſche Blätter öfter ganz unverhohlen außerkünſtleriſchen Zwecken und werden mit Opfern gehalten, um das kaufmänniſche Intereſſe großer Verlagshandlungen auf dieſe Weiſe zu unterſtützen. So iſt auch eine egoiſtiſche Ausbeutung der Zeitlage, jener in immer weiteren Kreiſen ſich verbreitenden Neigung für Muſik, bei den großen politiſchen Blättern jedenfalls überwiegend maßgebend geweſen. Es lag im Intereſſe der Journale, die Kunſt herbeizuziehen, um damit ihren Leſerkreis außerordentlich zu erweitern. Dieſes Motiv beſtimmte auch die Stellung, welche jene Blätter der Tonkunſt gegenüber einnahmen. Die Sache lag ihnen eigentlich ſtreng genommen wenig am Herzen, und man brauchte es darum nicht allzu genau damit zu nehmen. So konnte es geſchehen, daß einerſeits Lobhudeleien, andererſeits Gehäſſigkeiten, je nach perſönlicher Gunſt oder Ungunſt, überwiegend Raum gewannen. Aus Gefälligkeit, aus Gutmüthigkeit, einem Bekannten gegenüber, wurde das elendeſte Zeug empfohlen, und ebenſo, nur nach entgegengeſetzter Seite hin, wurde die Preſſe gemißbraucht, wenn man Jemand Etwas am Zeuge flicken wollte. Leichtſinn und Gewiſſenloſigkeit füllten überwiegend die Spalten. Natürlich müſſen in einer ſo bewegten, von den verſchieden-

artigſten Intereſſen durchkreuzten Zeit, wie die unſrige iſt, ganz andere Mittel in Bewegung geſetzt werden, als noch zu Anfang dieſes Jahrhunderts, um die Aufmerkſamkeit des Publikums auf einen Gegenſtand zu lenken, und ſolche Bemühungen ſind demnach auch vor dem Richterſtuhle der ſtrengſten Moral zu rechtfertigen. Es iſt aber ein Anderes, ſich für das wirklich Gute zu verwenden, und mit Bewußtſein das Schlechte anzupreiſen.

Endlich ſind noch die Parteiungen des letzten Decenniums hinzugekommen, um dem Unfuge die Krone aufzuſetzen. Auch jene zunächſt gar nicht betheiligten Blätter ergriffen Partei, und man muß leider hinzufügen, oftmals aus ganz zufälligen Veranlaſſungen, je nachdem ſie nämlich unter dem Einfluſſe dieſes oder jenes Muſikers ſtanden, der gerade der einen oder andern Richtung angehörte. Die Letzteren, bauend auf die Unkenntniß der Redactionen, benutzten die Gelegenheit, um die Lage der Dinge recht ins Grelle zu malen, und ſo noch die vielleicht ſchon vorhandene Abneigung zu ſteigern. Auf dieſe Weiſe konnte es geſchehen, daß Journaliſten die Pfeile verſchießen mußten, welche die Muſiker geſpitzt hatten. Ich ſage: zufällige und perſönliche Motive beſtimmten die Farbe eines Blattes. Es hätte ſonſt nicht geſchehen können, daß man im ſchroffſten Widerſpruche mit dem eigenen Princip des allgemeinen geiſtigen Fortſchrittes auf künſtleriſchem Gebiete zugleich reactionär ſein konnte, wie doch der Oeffentlichkeit dafür eine Menge von Beiſpielen vorliegen. Man beſaß überhaupt noch nicht die rechte Einſicht in die wahre Beſchaffenheit eines Feuilletons für Kunſt, in die einzig entſprechende Aufgabe deſſelben. Auch vermied man zu ſehr, wo die dringendſte Veranlaſſung zur Berichtigung der gröbſten Unwahrheiten gegeben war, dieſer wirklich Raum zu gewähren. Es liegt im Intereſſe der Blätter, ſorgfältig darüber zu wachen, daß den Leſern kein Zweifel über die Richtigkeit ihrer Mittheilungen entſteht. So wurde die Sache einer egoiſtiſchen Politik zum Opfer gebracht, noch ganz abgeſehen von jenen Fällen, wo die Redactionen, ohne irgend orientirt zu ſein, mit Starrſinn an vorgefaßten Meinungen feſthielten, jeder Belehrung unzugänglich, gerade als ob ſie auf's Genaueſte unterrichtet wären.

Unter ſolchen Umſtänden glaubten gewiſſenhafte Redactionen am Zweckmäßigſten zu handeln — gewiſſermaßen um mit der ganzen Angelegenheit ein für alle Mal ſich abzufinden —, wenn ſie Muſikern vom Fach das Amt der Berichterſtattung übertrügen. Aber damit beging man (in vielen Fällen wenigſtens) den Hauptmißgriff. Die Redactionen waren der Anſicht, durch die Wahl von Muſikern allen Anforderungen Genüge geleiſtet zu haben. Es entging jedoch ihrer Erwägung — weil überhaupt die erforderliche Einſicht dafür noch nicht vorhanden iſt —, daß, was auf der einen Seite an gründlicher Sachkenntniß und ernſterem Intereſſe durch Herbeiziehung von Künſtlern gewonnen wurde, auf der anderen — gerade herausgeſagt — durch wiſſenſchaftliche Unreife wieder verloren wurde. Das noch jetzt im großen Publikum weit verbreitete Vorurtheil, als ob es ſich bei Beurtheilung eines Tonſtückes lediglich um eine Prüfung nach techniſchen Regeln handle, als ob überhaupt die Muſik vorzugsweiſe nur eine Sache der Technik ſei, ganz abgeſehen von einem allgemeinen geiſtigen Gehalt, iſt hierbei von weſentlich beſtimmendem Einfluß geweſen. Man hatte ſich noch nicht darüber orientirt, daß die andere Seite, die Feſtſtellung der allgemeinen Grundlagen für jedes Urtheil, die Fundamental-Erwägungen, möchte ich ſagen, über die Stellung, welche die wahre Kritik den Erſcheinungen gegenüber einzunehmen hat, eben ſo wie über die Modificationen in derſelben nach der Natur und Aufgabe der verſchiedenen Blätter eine gleiche Wichtigkeit beanſpruchen müſſen, und ohne dieſelben trotz der beſten muſikaliſchen Einſicht nicht von der Stelle zu kommen iſt. Alle in meinem erſten Artikel gerügten Mängel, an denen die Kritik der Muſiker durchſchnittlich zu leiden pflegt, kamen hier demnach aufs Neue zu Tage, und ſchadeten um ſo mehr, als das Terrain, auf welchem man ſich bewegte, kein ſo entſprechendes war, wie in den muſikaliſchen Blättern und nicht das den Künſtlern ſpeciell zugehörige.

Wir gelangen, indem ich dieſe Verhältniſſe berühre, zu dem zweiten Hauptpunkte unſerer gegenwärtigen Erörterung, und es kommt darauf an, noch nicht in Erwägung Gezogenes zum erſten Male einer eingehenderen Prüfung zu unter-

werfen. Vielleicht, daß auf ſolche Weiſe doch Manches gebeſſert werden kann. In muſikaliſchen Blättern nämlich bewegen ſich die Künſtler doch überhaupt in den Kreiſen ihrer Kunſtgenoſſen, und es kann daher eher Manches durchſchlüpfen, was beſſer ganz unterdrückt worden wäre. Weil das Publikum hier ein bei Weitem orientirteres iſt, weiß es ſich die Dinge eher zurechtzulegen. Auch iſt in muſikaliſchen Blättern der Ort für tiefer eingehende, eine umfaſſendere Vorbildung vorausſetzende Fragen. In den politiſchen und belletriſtiſchen Blättern dagegen tritt man einem wenig oder gar nicht orientirten Publikum gegenüber, und es iſt der gröbſte Mißgriff, hier auf principielle Unterſchiede, welche nähere Vertrautheit bedingen, und noch dazu mehr nur vorausſetzungsweiſe, einzugehen. Was würde man ſagen, wenn in ähnlicher Weiſe wiſſenſchaftliche, theologiſche, mediciniſche Fragen z. B. in derartigen Blättern zur Erörterung kommen ſollten, ein Kampf der verſchiedenen Syſteme eröffnet würde. Man würde das einfach lächerlich finden. Auf muſikaliſchem Gebiete geſchah aber Derartiges, weil man ſich noch gar nicht darüber klar geworden war, daß ſolche Dinge gar nicht vor das große Publikum gehören. Die Muſiker brachten ihre Privatſtreitigkeiten, ihre Privatzänkereien, ihre Parteiungen vor das große Publikum, und es war natürlich, daß dies, gänzlich unvorbereitet, verdutzt darein ſchaute und nicht wußte, was es denken ſollte. Hierzu kam, daß die Künſtler hier auf einem Terrain, in einer Sphäre ſich bewegten, in der ſie durchaus nicht heimiſch waren. Auf den offenen Markt der großen politiſchen Blätter hinausgeführt, mangelte ihnen die nöthige Uebung und Erfahrung, welche dazu gehört, der Geſammtmaſſe des Publikums gegenüber zu ſprechen. Von ihren höchſt particulären, ſubjectiven Vorausſetzungen ausgehend, beſaßen ſie nicht den freien, parteiloſen Standpunkt, der hier der einzig richtige iſt. Es iſt eine durchaus falſche Anſicht, hervorgegangen aus Unkenntniß mit den muſikaliſchen Verhältniſſen, wenn man meint, daß in nicht muſikaliſchen Blättern Parteiungen am Orte ſeien, daß die Preſſe ſich wechſelſeitig corrigiren, durch ihre Controverſe die Wahrheit ſchließlich zur Geltung bringen müſſe, in ähnlicher Weiſe wie auf dem Gebiete des Staates und der

Kirche. Man übersieht dabei, daß man es in dem eben angeführten Falle mit mächtigen, fest herausgearbeiteten Gestaltungen zu thun hat, mit jenen großen Formen, in denen das Leben der Gesammtheit sich zu bewegen hat, und die darum auch jedem Einzelnen mit so zwingender Gewalt nahe treten, daß er sich einer Theilnahme und näheren Orientirung gar nicht entziehen kann. Auf dem Gebiete der Kunst ist noch Alles viel zu schwankend, viel zu unentwickelt, als daß hier eine vor dem großen Publikum geführte Debatte schon am Orte wäre. Hier ist allein eine streng aufrecht zu erhaltende Autorität das Ersprießliche, wie im Staatsleben zu jenen Zeiten, wo noch patriarchalische Regierungsformen der Bildungsstufe der Völker entsprechen. Indem man das große Publikum zur Mitbetheiligung an einem Schauspiele einlud, für das es noch gar kein Verständniß besaß, hat man der Absprecherei und Vielwisserei, dem Dünkel und der Unzufriedenheit den mächtigsten Vorschub geleistet, und die Künstler haben auf solche Weise ihrer Kunst unendlich geschadet. Wo erst ein Publikum heranzubilden war, zog man sich in demselben bereits in unüberlegtester Weise Richter herbei, die sich in ihrer Stellung so sehr gefallen, daß sie um keinen Preis dieselbe wieder aufzugeben geneigt sind.

Was könnten jene Blätter leisten, wenn die Aufgabe darin richtig angefaßt würde!

Die Fachblätter dringen nicht in dem Grade, als es wünschenswerth ist, in das große Publikum. Ihre Wirksamkeit ist eine sichere, aber langsamere, weil mehr mittelbare. Zunächst bestimmt für Künstler und speciellere Kunstfreunde, werden sie auch nur vorzugsweise von diesen gelesen. In Deutschland geht nun zwar das Urtheil nur von diesen aus, wird nur durch die zunächst Betheiligten, die Kenner, mögen sie diesem oder jenem Berufe angehören, endgültig festgestellt. Was aus anderen Quellen stammt, geht eben so schnell und spurlos vorüber, als es gekommen ist. Aber es bedarf einer längeren Zeit und vielfacher Umwege, bevor ein solches Urtheil in die Massen dringt, und bis dahin ist dem Wirrwarr der Meinungen Thor und Thür geöffnet. Es fehlt sonach auf speciell künstlerischem Gebiete an der Möglichkeit einer directen Einwirkung auf

das große Publikum. Eine solche ist nur in den politischen Journalen dargeboten, und diese wären daher auch die geeigneten Organe, die große Menge nach und nach heranzubilden, und die Kunstblätter in ihrer Wirksamkeit zu unterstützen, wenn die Berichterstattung dafür überall in den rechten Händen sich befände, und die Aufgabe richtig angefaßt würde. Jetzt dagegen werden ganz unzweifelhaft nützliche, auf das Beste der Kunst gerichtete Bestrebungen dadurch nur gehemmt, und während wir uns bemühen, zur Klarheit durchzudringen, sorgen jene immer wieder für die erforderlich scheinende Confusion. Das ist das Grundübel unserer Zeit, und so lange hier nicht ein Umschwung zum Besseren eingetreten ist, kann auch von einer Heranbildung der Nation im Großen und Ganzen zu einer würdigeren Stellung der Kunst gegenüber nicht die Rede sein.

Wie ferner die Dinge gegenwärtig stehen, ist es unerläßlich, daß das Publikum über manche praktische Verhältnisse Aufklärung erhalte. Es wäre eine vortreffliche Aufgabe für die Tagespresse, wenn sie sich über solche Dinge zunächst selbst unterrichten, und dann ihren Lesern die erforderlichen Mittheilungen machen wollte. Nur eines Beispieles als Beleg und zur Erläuterung sei hier gedacht. Unsere Bühnenvorstände geben jetzt ihren Mitgliedern, die contractmäßig einen längeren Urlaub erhalten, einen solchen nicht mehr für außergewöhnliche Fälle auf kürzere Termine. Damit sind nun mit einem Male den Concerten die besten Gesangskräfte entzogen. Es giebt überhaupt nur wenige Concertsänger und Sängerinnen in Deutschland, und auch diese streben fort und fort nach der Bühne, weil sie eine gesicherte Existenz den Schwankungen zufälliger Einnahmen vorziehen. So wäre es der Beruf der Tagespresse, die Sachlage dem Publikum vorzuführen und ihm bemerklich zu machen, daß es da nicht berechtigt sei, Forderungen zu stellen, wo die Erfüllung derselben eine Unmöglichkeit geworden ist. Natürlich würde damit zugleich im engsten Zusammenhange die Untersuchung der Frage stehen, wie einem solchen Uebelstande in Zukunft abzuhelfen wäre, was, beiläufig erwähnt, nur dadurch möglich ist, daß sich verschiedene Concertinstitute zum Engagement eigener Kräfte

unter einander verbinden. Statt deſſen bewegt ſich unſere Tagespreſſe in der hergebrachten Schablone, einzig damit beſchäftigt, das tauſend Mal Geſagte immer wieder aufs Neue vorzubringen.

Es liegt nicht in meiner Abſicht, eine erſchöpfende Darſtellung aller Gebrechen der Tagespreſſe zu geben. Auch ſind verſchiedene derſelben bereits im vorigen Jahrgange unſerer Zeitſchrift zur Sprache gebracht worden. Genug: ein ſolches Gebahren, wie das in dem Vorſtehenden gezeichnete, kann nicht anders wirken, als ſchließlich den gänzlichen Ruin der Kunſt herbeizuführen, und die reactionäre Kritik iſt es geweſen, jene Kritik, welche mit heroſtratiſchem Eifer gegen jedes wohlgemeinte Streben, gegen jeden Fortſchritt auftreten zu müſſen glaubte, die zumeiſt ein ſolches Reſultat verſchuldet hat. Das ſind die großen Verdienſte derſelben in den Augen jedes Unbefangenen.

Es iſt nothwendig, bevor ich mich dem letzten Theile meiner Aufgabe, der Reformfrage, zuwende, die Lage der Dinge zunächſt noch genauer ins Auge zu faſſen. Unſer dritter Artikel wird ſich demnach weiter noch mit der allgemeinen Stellung von Kritik und Kunſt zu einander, mit dem gegenſeitigen Verhältniß von Kritiker und Künſtler zu beſchäftigen haben.

III.

Betrachten wir, dem am Schluſſe des vorigen Artikels Bemerkten zufolge, zunächſt noch etwas näher das Bild, welches uns die Tagespreſſe darbietet.

Ueberwiegend iſt der Ton äußerſter Rückſichtsloſigkeit in derſelben üblich geworden. Man liebt es, in gehäſſiger und zugleich arroganter Weiſe abzuſprechen, und nur in ſelteneren Fällen noch begegnen wir einer gemeſſenen, anſtändigen Haltung. Dabei gilt es gleich, ob man dem geringſten Anfänger oder einer Größe, wohlgeſinnten Künſtlern, denen es Ernſt iſt um die Sache, oder Solchen gegenüberſteht, die in der That nur frivole und egoiſtiſche Zwecke verfolgen. Mag es ſein, daß man früher nach der entgegengeſetzten Seite hin zu weit ging, daß man einer Leiſetreterei huldigte, welche die Perſon auf Koſten der Sache ſchonte, daß man Autoritäten gegenüber zu viel

verdeckte, die Schwächen derſelben bemäntelte; es iſt empörend zu ſehen, wie gegenwärtig ſelbſt gegen die bedeutendſten Männer verfahren wird, und zwar oftmals von Perſönlichkeiten, die nicht die geringſte ſelbſtändige Leiſtung dagegen einzuſetzen haben. Auch ich bin der Meinung, daß Entſchiedenheit Noth thut, daß der Geiſt der Zeit dem früheren Autoritätsglauben nicht mehr günſtig iſt. Die Neuerung aber kann nicht darin beſtehen, ewige Geſetze in der Menſchennatur zu verletzen; ſie hat nur Werth, wenn ſie auf ſittlicher Baſis ruht, d. h. wenn ſie neben Dem, was vielleicht tadelnswerth iſt, mit ſtrenger Unbefangenheit zugleich das Bedeutende, das Poſitive anerkennt. Setzt man jedwede Achtung bei Seite, ſo iſt der Demoraliſation Thor und Thür geöffnet. Eine Schonung auf Koſten der Wahrheit paßt allerdings nicht mehr in unſere Zeit; noch ſchlimmer aber iſt die Nichtachtung, mit der man wirkliche Verdienſte herabzuziehen und zu verkleinern ſucht. Dabei kann nicht einmal der Umſtand als Entſchuldigung gelten, daß man jene Verdienſte nicht herauszufinden vermöge, daß man anderer Anſicht, daß man Gegner ſei. Man überſieht in dieſem Falle, daß es die niedrigſte Forderung ſocialen Anſtandes iſt, was Andere hochhalten, mindeſtens mit Achtung zu behandeln. Jetzt iſt leider an die Stelle deſſelben die frechſte Rückſichtsloſigkeit getreten. Perſönlichkeiten, die in Einſeitigkeiten befangen ſind, und dabei die Stelle des Weltrichters zu ſpielen ſich für berufen halten, gewähren uns das traurige Schauſpiel maßloſer, mit Bornirtheit verbundener Arroganz.

Es iſt ſchon eine längere Reihe von Jahren her, daß ſich dieſer Ton in der Preſſe verbreitete. Früher aber war Alles noch zerſplittert; es waren mehr nur Einzelbeziehungen, die ſich geltend machten; in neuerer Zeit ſind Parteibeſtrebungen und Parteileidenſchaften hinzugekommen, und wo früher noch Privatrückſichten vorwalteten, ſind jetzt die allgemeineren der Partei maßgebend geworden. Es iſt nicht zu leugnen, daß die neudeutſche Schule in einzelnen ihrer Anhänger zu weit gegangen iſt. Ueberall, wo ein engerer Anſchluß, eine Schule ſich bildet, haben wir dieſelbe Erſcheinung. Noch viel weiter aber iſt die andere Partei gegangen, und zwar über alles Maß hinaus in

Verdächtigungen, Verdrehungen und Lügen. Gerade Diejenigen ſind die parteiiſchſten, welche am meiſten von ihrer Unbefangenheit zu ſprechen lieben, und entſchiedene Parteigänger haben die Dreiſtigkeit, ſich als die Vertreter einer vorurtheilsfreien Anſchauung der Dinge zu geriren.

Wir ſehen ſolcher Geſtalt die widerſprechendſten Urtheile laut werden. Kaum jemals dürfte es vorgekommen ſein, daß ſich die einzelnen Stimmen ſo diametral entgegengeſetzt geweſen ſind, wie in unſerer Zeit, und es wäre in Folge davon eine ganz intereſſante Zuſammenſtellung, wenn man einmal die abweichenden Anſichten, welche die verſchiedenen Blätter über eine und dieſelbe Erſcheinung ausſprechen, vereinigt publiciren wollte. Der nicht näher Unterrichtete müßte in der That faſt glauben, die Leute ſprächen über ganz verſchiedene Dinge.

Gleichviel ob man der Kunſt ſchadet, gilt es Vielen nur als das Höchſte, ihre Meinung ſo laut wie möglich in die Welt hinauszuſchreien. Sich dem Ganzen unterzuordnen, die Rückſichten zu nehmen, welche die Wohlfahrt desſelben erheiſcht, fällt ſelten Jemand ein. Von einer Selbſtbeherrſchung in dieſer Beziehung iſt keine Rede mehr; im Gegentheil, neue Journale lieben es, Scandal anzufangen, um ſich Leſer zu verſchaffen.

Die Kritik verfolgt oftmals geradezu die Künſtler, und ſtatt ihnen fördernd zur Seite zu ſtehen, wo die Leiſtungen ein Recht haben, dies zu beanſpruchen, oder einigermaßen begründete Hoffnungen ſich darbieten, ſieht ſie in ihnen ihre Feinde. Das Richtigſte, das Natürlichſte wird verdreht, wird auf den Kopf geſtellt. Wo Eigenthümlichkeit ſich vorfindet, macht man dieſelbe zum Fehler. Eine beſondere Politik aber iſt, nur das Negative ins Auge zu faſſen, das Mangelhafte, Das, was der Einzelne in Folge ſeiner Individualität im geringeren Grade beſitzt, vorzugsweiſe zu betonen, das Poſitive aber, Dasjenige, worin der Schwerpunkt einer Individualität liegt, gänzlich zu ignoriren. Stricte Beweiſe laſſen ſich nicht immer führen. In künſtleriſchen Dingen iſt Vieles dem Gefühle und der ſubjectiven Anſchauung anheimgegeben. So hat man leichtes Spiel und verſteckt ſich hinter die Berechtigung, welche jede Anſicht glaubt für ſich in Anſpruch nehmen zu dürfen.

Die Kritik ſetzt ſich gegenſeitig herab, verdächtigt ſich. Jedweder Meinungsäußerung wird ſogleich eine parteiiſche Abſicht untergelegt und die Neigung in der Menge, Alles auf ſchlechte Motive zurückzuführen, dadurch weſentlich gefördert. Daß die Kritik damit nur ſich ſelbſt ſchadet, den Boden untergräbt, in der allgemeinen Achtung herabſetzt, ſcheint ſich der Erwägung zu entziehen. Ein Austauſch der Anſichten findet nicht mehr ſtatt. Jeder meint, allein Recht zu haben, und ein Zweifel an der Richtigkeit ſeines Urtheils weckt ſofort die tiefſte Gehäſſigkeit.

Auch das Publikum endlich iſt nicht frei von Schuld. Es bevorzugt das Rückſichtsloſe, es liebt den Scandal, ſelbſt wenn es ſich ſeine eigene Mißbilligung darüber nicht verhehlen kann. Das Gemäßigte ſpringt weniger in die Augen. Deshalb ſpeculiren Viele auf die ſchlechten Neigungen in der Menge. Sie ſelbſt aber wird dadurch, ſowie durch die fortwährenden Widerſprüche, welche man ihrer Lecture unterbreitet, mehr und mehr demoraliſirt. Die Menge wird verdorben, weil ſie ſchließlich nicht mehr weiß, was ſie denken ſoll, und zum Indifferentismus hingetrieben.

Der Ruin der Kunſt und der Kunſtinſtitute iſt unter ſolchen Umſtänden unausbleiblich. Die Künſtler werden künftig ſolche Orte, wo eine derartige Rückſichtsloſigkeit ihren Sitz aufgeſchlagen hat, wo man ins Blaue hinein maßloſe Forderungen ſtellt, wo man ohne Erwägung der Verhältniſſe gedankenlos abſpricht, zu vermeiden beſtrebt ſein, und die Kunſtinſtitute müſſen, ſtatt das Beſte zu erlangen, mit ſolchen Kräften vorlieb nehmen, denen es lediglich um materiellen Erwerb zu thun iſt. Gerade das Gegentheil von Dem, was man angeblich zu erreichen beſtrebt iſt, wird ſonach das Reſultat ſein.

Solche Zuſtände konnten natürlich nicht verfehlen, auf die Künſtler ſelbſt die übelſte Rückwirkung zu äußern.

Die richtige Stellung der Künſtler zur Kritik iſt verloren gegangen, die Ueberzeugung von dem Werthe und der Nothwendigkeit einer wirklich ihrem Begriffe entſprechenden Kritik nicht mehr vorhanden, beide Factoren ſind in ein durchaus ſchiefes Verhältniß gekommen. Sind doch von jeher und bis auf den heutigen Tag die Anſichten der Künſtler über die Kritik von ſehr unklarer Beſchaffen-

heit gewesen, und hat namentlich das noch jetzt weit verbreitete Vorurtheil, als ob das künstlerische Schaffen das einzige sei, als ob selbst die echte und hohe Kritik tiefer stehe als jenes, sehr geschadet und der richtigen Würdigung des wissenschaftlichen Elementes Eintrag gethan. Der schlechteste Dichter, der elendeste Maler oder Tonsetzer glaubt noch jetzt weit über jedwede Kritik hinaus sehen und sich über dieselbe erhaben dünken zu dürfen, weil er nicht begriffen hat, daß neben der Form des künstlerischen Schaffens noch andere, und zwar gleich berechtigte schöpferische Geistesthätigkeiten in der Menschennatur vorliegen, daß das künstlerische Schaffen nur eine Seite neben anderen gleich oder höher berechtigten productiven Geistesthätigkeiten ist. Wie viel mehr mußte jetzt, wo wirklich die gegründetste Veranlassung vorliegt, der Kritik zu mißtrauen, das gesammte Verhältniß zu einem durchaus verkehrten sich gestalten. Gute und schlechte Kritik wird gemeinhin kaum noch geschieden. Man ist dahin gelangt, ihr Haß und Verachtung entgegenzubringen, wenn sie tadelt, vor ihr zu kriechen, wenn sie lobt. Sie wird allein betrachtet als ein Mittel zur Empfehlung, höher aber kaum geachtet. Der unbedeutendste Künstler schiebt die Schuld auf persönliche Gehässigkeit, wenn er getadelt wird. Lobhudeleien einernten gilt Vielen als das Höchste, und man ist befriedigt, wenn dieser Zweck erreicht ist. In diesem Falle hat der Kritiker den Künstler „verstanden," in dem entgegengesetzten wird er sofort für unzulänglich erklärt. Die Künstler hassen eigentlich die Presse, gleichviel ob dieselbe durch Kritiker von Profession oder Collegen vertreten ist, aber sie sind derselben benöthigt, und so sehen wir eben das tief unsittliche Resultat, daß sie nur eine egoistische Benutzung derselben im Auge haben. Sie erniedrigen sich, indem sie den Recensenten Besuche machen, mit Widerstreben zwar, aber sie thuen es, weil eine tadelnswerthe Sitte gegenwärtig es verlangt, während in der That jeder ehrenhaft gesinnte Kritiker dieselbe verabscheuen muß.

Allerdings bezeichnet das eben Gesagte nur erst die eine Seite der Sache. Auch die Künstler sind nicht frei von Schuld, und es ist gegenwärtig schwer zu entscheiden, wem von beiden Theilen die Verantwortlichkeit in erster

Linie eigentlich aufzubürden ist. Der Demoralisation der Presse tritt eine unglaubliche Anmaßung der Künstler gegenüber, und was die Kunstinstitute betrifft, eine unerschütterliche Stabilität, welche ihre Schwäche und Unzulänglichkeit hinter einer gewissen Hochnasigkeit mühselig zu verbergen strebt. Die Künstler dünken sich infallibel. Nicht mehr das fremde Urtheil gewährt ihnen einen Anhalt in Bezug auf die Beurtheilung ihrer eigenen Leistungen; wir sind schon so ziemlich dahin gekommen, daß Jeder zugleich sein einsichtsvollster Beurtheiler zu sein meint, so daß nur noch der letzte Schritt, auch sein eigener Kritiker zu sein, für die Zukunft übrig bleibt. Die Kunstinstitute verstecken sich hinter das Vorgeben, die Kunst in ihrer Reinheit schützen zu müssen, während Faulheit und Gedankenlosigkeit die eigentlichen Triebfedern sind. Eine ganz enorme Eitelkeit endlich läßt sie zugleich absehen von dem etwaigen Guten, was andere Leute vorgebracht haben, und ganz unzweifelhaft richtige Verbesserungsvorschläge werden ignorirt, weil dieselben nicht von jenen Instituten selbst ausgegangen sind. Die Kritik ist dann genöthigt, Repressalien zu gebrauchen, und wenn derselben endlich nichts übrig bleibt, als sich der rücksichtslosesten Waffen zu bedienen, so erklärt und entschuldigt sich der Gebrauch derselben schließlich aus diesem Umstande.

So möchte man allerdings behaupten, daß beide Parteien sich nichts vorzuwerfen haben, daß beide einander werth sind.

Wollen wir indeß ganz unbefangen sein, so müssen wir bekennen, daß trotz dieser auf der anderen, der künstlerischen, Seite anzutreffenden großen und entscheidenden Mängel im Ganzen doch die Kritik die Hauptschuld trägt; die Kritik, die bis jetzt auch nicht einmal die nächstliegenden Voraussetzungen erwogen hat, die von den willkürlichsten, unberechtigsten Standpunkten aus das Richteramt auszuüben unternimmt, die oftmals kaum weiß, was sie will, und zu sprechen liebt, wie ihr der Schnabel gewachsen ist.

Betrachten wir einige Beispiele.

Man klagt über den Verfall der Bühnenzustände, man hat bei den Bühnenkünstlern getadelt, daß sie keine unbefangene, wahrheitsgetreue Kritik mehr vertragen können,

daß sie auch die gerechteste, humanste Beurtheilung, sobald dieselbe einen Tadel enthält, auf schlechte Motive von Seiten des Beurtheilenden zurückführen. Ich frage aber, ob eine solche Haltung nicht durch die Stellung, welche die Kritik einzunehmen pflegt, nothwendiger Weise bedingt ist? Wohl möchte ich Den sehen, der solchen, sich immer erneuernden rücksichtslosen Angriffen gegenüber, wie sie vielfach in der Tageskritik vorkommen, auf die Dauer sich ganz unberührt erhalten könnte? Noch ganz andere Leute zwar, könnte man erwidern, müssen sich solche Beurtheilungen gefallen lassen. Der große Unterschied aber besteht darin, daß in der Politik z. B. Systeme mit einander kämpfen, während der Bühnenkünstler genöthigt ist, sich selbst fort und fort auszusetzen, seine ganze Persönlichkeit Preis zu geben. Hierzu kommt, daß dem Letzteren, wie überhaupt dem ausübenden Künstler, nicht einmal das Recht zustehen soll, sich zu vertheidigen, daß er Alles widerstandslos über sich ergehen lassen soll: eine im Publikum weit verbreitete Meinung, die gerade so klug und begründet ist, wie die verwandte, aus derselben Zeit sich herschreibende, daß Genies hungern müssen. Wo soll schließlich das Interesse, die Lust an der Sache herkommen, wo die Freudigkeit, sich einem Berufe zu widmen, der nur die äußersten Widerwärtigkeiten bietet. Werden nicht die Künstler gezwungen, sich mit Gleichgültigkeit zu waffnen und eine dicke Haut anzuschaffen, um nur schnell Geld zu erwerben und dann mit Verachtung einem Berufe den Rücken zu kehren, der sie allen möglichen Anfeindungen wehrlos aussetzt? So viel ist richtig, daß nur zu oft die besten Kräfte durch solches Verfahren ruinirt werden, und zwar auf allen Gebieten, denen des künstlerischen Schaffens im engeren Sinne nicht ausgenommen. Der mit höherem Beruf Ausgerüstete zwar läßt sich dadurch nicht irre machen. Er weiß ja, daß es in Deutschland Sitte ist, Jedem, der die gewohnten Bahnen verläßt, das Leben nach Möglichkeit zu verbittern. Auch soll dem Dünkel und der Anmaßung der Künstler kein Vorschub geleistet werden; aber eben so wenig ist es gerechtfertigt, ihnen die Freudigkeit des Berufes zu rauben, die Lust an der Sache zu vergällen. Dabei denkt man viel zu wenig daran, daß namentlich ausübenden Künstlern gegen-

über oftmals durch ein paar Federſtriche in einem großen politiſchen Journale ihre Laufbahn, wenigſtens für den Moment, ganz zerſtört werden kann. In der Regel giebt allerdings das große Publikum wenig oder gar nichts mehr auf ſolche Beſprechungen, namentlich, wenn es in der Lage iſt, ſich ſelbſt überzeugen zu können. Die Preſſe hat ſich ſo ſehr den Boden unterminirt, daß ſie poſitiv gar nicht mehr zu wirken vermag, z. B. keinem Künſtler ein volles Haus verſchaffen, trotz der eifrigſten Empfehlung. Wo man aber nicht Gelegenheit hat, ſich ſelbſt zu überzeugen, an anderen Orten, iſt ſie noch immer im Stande, der Laufbahn namentlich eines Anfängers hinderlich in den Weg zu treten. Die ernſteſten Lebensfragen kommen ſonach hier zugleich in Betracht, Dinge, an welche die Kritik in ihrem Leichtſinne gar nicht zu denken pflegt. Man möchte in Folge davon behaupten, jene künſtleriſche Arroganz ſei der einzige Ausweg, um ſich den Angriffen der Kritik gegenüber aufrecht zu erhalten, möchte darum die wirklich vorhandenen Gebrechen bei den Künſtlern nicht als Urſache, ſondern als Folge jener unſeligen Zuſtände der Kritik und eines entſprechenden Verhaltens im Publikum bezeichnen.

Die Reform muß daher auch zunächſt von der Kritik ausgehen, und es entſteht die Frage, welche Mittel und Wege einzuſchlagen ſind, um zu dieſem Ziele zu gelangen.

Guter Wille im Einzelnen kann Heilſames wirken, dem Verfall bis auf einen gewiſſen Grad Einhalt thun. Eine Bedeutung von größerer Tragweite indeß kann ſolchen Beſtrebungen nicht eingeräumt werden. Auch bloße Moralpredigten helfen wenig. Sie mögen dazu dienen, den Einblick in die Lage zu erleichtern, ſind aber nicht im Stande, darüber hinaus zu führen. Eben ſo zwecklos erſcheint eine Polemik in den einzelnen Fällen, wenn die principielle Erörterung nicht vorausgegangen iſt. Derartige Streitigkeiten arten meiſt in leeres Gezänk aus. Iſt die Polemik ſchlagend, ſo kann ſie momentan zwar helfen, es bleibt aber im Ganzen beim Alten, und wenn ein Kritiker dadurch unmöglich gemacht worden iſt, kommt ſchnell ein Anderer, der das alte Spiel erneut.

Nur die poſitive Förderung, die Erweiterung des Horizonts, die Feſtſtellung ganz unzweifelhaft richtiger Grund-

lagen, vermag hier Neues zu ſchaffen, vermag im Großen und Ganzen über das bisherige Verfahren hinaus zu führen. Dies ſei die Aufgabe des nächſten Artikels. Verſuchen wir, uns derſelben mindeſtens zu nähern. Sind wir erſt über das Fundament einig, ſind die Principien feſtgeſtellt, ſo wird es leicht ſein, ſpäter im Einzelnen das Unzulängliche nachzuweiſen.

IV.

Bei der Antwort auf die am Schluſſe unſeres vorigen Artikels aufgeſtellte Frage, welche Mittel zu ergreifen, welche Wege einzuſchlagen ſind, um feſte Haltpunkte zu gewinnen und dadurch einen Fortſchritt zu ermöglichen, iſt zunächſt der Stand jener Wiſſenſchaften in Erwägung zu ziehen, von denen die Kritik in ihrer Entwickelung abhängig iſt: der Stand der Geſchichte der Kunſt und der Aeſthetik. Jede Kritik, die auf höheren Werth Anſpruch machen will, muß auf dieſen beiden als ihrer Grundlage ruhen, muß ſich als Ausfluß derſelben darſtellen, und iſt daher ohne ſolche Vorausſetzung nicht denkbar. Nur dann, wenn bei einer neuen bedeutenden Erſcheinung z. B. der Zuſammenhang mit dem Vorausgegangenen nachgewieſen, wenn die Nothwendigkeit einer ſolchen Um- und Fortbildung dargethan werden kann, iſt die erſte und weſentlichſte Grundlage für das Urtheil gewonnen. Hier iſt es alſo die Geſchichte, welche zur Unterſtützung heranzuziehen iſt. Dasſelbe gilt nach einer anderen Seite hin von der Aeſthetik. Sie iſt es, welche die principielle Grundlage allein gewähren kann. Ihre Aufgabe iſt es, die verſchiedenen Gattungsbegriffe und Arten des Schönen, des Erhabenen, Komiſchen u. ſ. w. feſtzuſtellen, ſie hat den Organismus des Kunſtwerkes, die gegenſeitige Beziehung der einzelnen Elemente deſſelben zu begreifen und daraus den Begriff des Kunſtſchönen aufzuerbauen, ſie hat die Kategorien aufzuſtellen, welche für die Kritik die maßgebenden ſind.

Wir haben demnach zu unterſuchen, wie weit der gegenwärtige Stand dieſer Wiſſenſchaften dafür eine Möglichkeit gewährt; ob derſelbe ausreicht, oder ob Weiteres zu thun übrig bleibt.

Die Fortschritte auf dem Gebiete der Geschichte der Musik sind seit zwei Decennien ganz enorm gewesen, und mit jedem Jahre erhalten wir neue Bereicherungen. Wir haben auf der einen Seite eine immer genauere Erforschung des Thatsächlichen, sowie auf der anderen Seite eine philosophische Betrachtungsweise, welche das innere Wesen der verschiedenen Erscheinungen, ihren Zusammenhang, die Nothwendigkeit darin mehr und mehr zu erfassen bestrebt ist. Beide Thätigkeiten laufen parallel neben einander her und ergänzen sich gegenseitig. So viel indeß auch schon geleistet ist, so stehen wir doch noch immer bei den Vorarbeiten. Die Geschichte der Musik hat nicht blos die Aufgabe, neben der Feststellung des Thatsächlichen und auf Grundlage desselben den Geistesgehalt der Erscheinungen zum Bewußtsein zu bringen; sie muß zugleich das Ziel verfolgen, bei jedem bis jetzt durchlaufenen Entwickelungsstadium eben so auch die entsprechende Umgestaltung im Formellen, im Technischen überhaupt nachzuweisen; sie hat aufzuzeigen, wie der geistigen Entwickelung die fortwährende Umbildung im Technischen correspondirt, sie hat den Zusammenhang beider Factoren darzulegen. Erst damit erlangt sie ihren Abschluß, und nur wenn dies gelungen, ist eine sichere Grundlage gewonnen. Erst dann wird man im Stande sein, jedwede Gestalt, jedwede Neuerung und Umbildung im Technischen sofort in ihrer Bedeutung, ihrer Berechtigung, ihrer Nothwendigkeit zu erkennen. Die Aufgabe ist demnach, genauer ausgedrückt, die Nachweisung, auf welche Weise ein bestimmter Geistesgehalt, eine bestimmte Stimmung technisch zur Erscheinung kommt, durch welche Mittel es dem Künstler gelungen ist, sie auszusprechen. Es ist darzuthun, wie das Ideal einer jeden Epoche im Formellen sich verkörpert, wie es diesen bestimmten Ausdruck nothwendig sich schaffen mußte.

Was soeben von der Geschichte in Bezug auf die Unfertigkeit derselben gesagt wurde, gilt von der Aesthetik in noch höherem Grade. Sie erfreut sich noch nicht einmal der Ausbildung wie die Geschichte. Zwar haben wir neuerdings mehrfach schätzbares Material, überhaupt gute Anregungen empfangen. Aber auch hier ist die Hauptsache kaum noch in Angriff genommen. Wenn die Geschichte

zunächst mehr äußerlich auf Grund von Thatsachen Geistiges und Technisches einander gegenüberstellt, in beiden Polen den verschieden gewendeten Ausdruck Eines und Desselben erkennt, so ist es im Gegensatz hierzu Beruf der Aesthetik, den inneren Zusammenhang, die innere Einheit beider Factoren wirklich zu begreifen, und was dort nur erfahrungsmäßig aufgestellt ist, wissenschaftlich, im Lichte des Denkens, zu erfassen. Die Geschichte stützt sich auf vergleichende Beobachtung und hat zunächst das Material zu liefern. Die Aesthetik muß den in der Kunst thatsächlich vollzogenen Zusammenschluß beider Pole — die Identität von Form und Inhalt — wirklich begreifen, und zwar nicht blos im Allgemeinen, im Princip, sondern bis in das Speciellste eines jeden Ausdrucksmittels hinein.

Vergleichen wir mit dieser Bestimmung das bis jetzt Erreichte, so erhellt sofort, wie viel noch zu thun übrig bleibt. Wir stehen noch immer bei den Anfängen. Kaum daß die eben bezeichnete Aufgabe überhaupt schon zum Bewußtsein gekommen ist.

So sind auch die Folgen für die Kritik sofort ersichtlich. Der Begriff wissenschaftlicher Musikkritik ist kaum noch gefunden. Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, daß zu Zeiten ein glücklicher Instinct vorausgegriffen, dem bezeichneten Ziele schon in Etwas sich genähert hat. Andererseits aber ist mit derselben Berechtigung die Behauptung aufzustellen, daß man öfter noch den Schein der Wissenschaftlichkeit für das Wesen derselben genommen hat, und wenn man recht langweilig und pedantisch verfuhr, seinen Zweck erreicht zu haben glaubte.

Eine wirkliche Kritik ist nur möglich, wenn auf Grundlage der Geschichte, Kunstlehre und Aesthetik nachgewiesen werden kann, daß die technische Gestaltung Ausdruck eines bestimmten künstlerischen Geistes ist. Das Kunsturtheil hat sich aufzuerbauen, einerseits aus der Geschichte, andererseits aus der Erfassung durch das Gefühl, endlich aus der technischen Analyse. Aber das Alles ist so lange immer nur eine Vorarbeit, als es nicht gelungen ist, das Technische mit dem Lichte der geistigen Erkenntniß zu durchdringen, die beiden Seiten der technischen Analyse und des Gefühlsverständnisses zusammenzufassen in einem höheren Dritten,

das Gefühlsverständniß umzusetzen in ein bewußtes Begreifen auf der Basis der technischen Analyse. Dazu aber fehlt bis jetzt fast noch jede Vorarbeit.

Betrachten wir, um dies zu erhärten, den augenblicklichen Stand der Dinge noch etwas näher.

Es ist seit einigen Jahren Mode geworden, das Gefühl herabzusetzen, als etwas Willkürliches, rein Subjectives. Man übersieht dabei den Unterschied zwischen einem leeren, willkürlichen und einem von der Sache erfüllten Gefühl, das durch lange Uebung und Vertrautheit mit der Kunst dahin gelangt ist, das Richtige zu empfinden, das was der Künstler wirklich gewollt hat, nicht etwas Beiläufiges nebenbei, wovon im Kunstwerke gar nichts enthalten ist. Allerdings wird der objective Inhalt des Kunstwerkes verschiedenartig sich reflectiren, verschiedenartig nuancirt erscheinen bei verschiedenen Individualitäten. In der Hauptsache aber muß der Eindruck auf Alle, die auf gleicher Bildungsstufe stehen, ganz allgemein derselbe sein. Man übersieht dies. Man macht dem Kunstwerke zum Vorwurf, was nur in der Unzulänglichkeit der Aufnehmenden seinen Grund hat. Auch die höchste Wissenschaft besitzt solche Allgemeingültigkeit allein für Die, welche die nothwendigen vorbereitenden Stufen durchlaufen haben, während für Unvorbereitete ihre Sätze nur als ein wüstes Aggregat erscheinen müssen. Dasselbe gilt von der Kunst. Der Eindruck ist auch hier ein allgemeiner, allgemeingültiger. Hieraus ergiebt sich, daß diese subjective Seite in alle Ewigkeit nicht umgangen werden kann, so lange die Kunst eben Kunst ist. Sie ist es auch, die allein die Gewähr richtigen Verständnisses abgiebt. Die wissenschaftliche Entwickelung deducirt und demonstrirt und gelangt endlich dahin, trotz allen aufgewendeten Scharfsinnes schließlich ein ganz falsches Urtheil herausgebracht zu haben, ein Urtheil, welches gegen das Nächstliegende, gegen Das verstößt, was Jeder in seinem Gefühle sofort vorfindet. Es kommt also nur darauf an, zwischen willkürlichem Fühlen, Herumtasten an der Sache, und Durchdrungensein von derselben zu unterscheiden, um die Berechtigung des Gefühls auch in der Kritik festzustellen.

Ueber die andere Seite, die technische Analyse, wurde

ſchon früher bei verſchiedenen Gelegenheiten das Erforderliche geſagt. Ein Werk kann nach techniſcher Seite hin ganz fertig und doch nichtsſagend, eine Hülle, eine Schablone ſein. Die techniſche Analyſe für ſich und ſo, wie ſie jetzt allein ausgeführt werden kann, beweiſt deshalb für den Inhalt nicht das Geringſte. Sie zeigt nur, ob die Form entſprechend iſt oder nicht, woraus für den wahren Kunſtwerth gar nichts folgt. Sie vermag nicht einmal zu unterſcheiden, ob irgend welche Eigenthümlichkeit blos Reſultat der Caprice, oder aus der Totalität des Geiſtes herausgeboren iſt. Denn nur dann, wenn die Form organiſch aus dem Geiſte herausgewachſen, wenn ſie pſychologiſch motivirt iſt, haben wir ein wirkliches, lebendiges Kunſtwerk vor uns.

Es giebt noch eine dritte Betrachtungsweiſe: die philoſophiſch-hiſtoriſche, diejenige, der wir uns, als dem zunächſt zu erreichenden Ziele, eine Zeit lang vorzugsweiſe zugewendet haben. Sie war nothwendig, um aus den eben bezeichneten Vorſtufen herauszugelangen, um feſten Fuß im Bereiche des Denkens zu faſſen, und damit der künftigen Wiſſenſchaft vorzuarbeiten. Sie iſt es demnach auch geweſen, welche die geiſtvollere Betrachtung der Tonkunſt, das bewußtere Verſtändniß in den letzten Decennien angebahnt hat. Ihr Mangel jedoch iſt, daß ſie nur den pſychologiſchen Proceß, das innere Durchleben zur Vorausſetzung hat, ohne eine feſte Stütze im Aeußeren, in der Durchdringung der Form, der geſammten Technik, in dem geiſtigen Verſtändniß derſelben zu finden.

Der letzte Schritt bleibt demnach noch zu thun übrig. Das Neue, Größere, Das, was die Kritik erſt zu dem machen wird, was ſie ſein ſoll, beſteht dem Geſagten zufolge in der Zuſammenfaſſung aller dieſer Momente. Die wirkliche Kritik bedarf derſelben ſämmtlich, um daraus ihr Urtheil zu geſtalten. Sie hat ſie jedesmal zu durchlaufen, um endlich bei dem höchſten Reſultate anzulangen.

Die erſte Antwort auf unſere Frage beſteht daher darin, daß die Verbeſſerung der Kritik von der Fortentwickelung der betreffenden Wiſſenſchaften abhängen wird. Wie das Geſchlecht der Nachtvögel vor dem Lichte der aufgehenden Sonne ſich zurückzieht, ſo wird auch, ſobald dieſe wiſſen-

ſchaftlichen Thaten vollbracht ſind, die Willkür und principielle Haltungsloſigkeit aus der Kritik verſchwinden. Bis dahin jedoch iſt noch ein weiter Weg. Die dadurch erweckte Hoffnung führt uns dem Ziele nicht unmittelbar näher, die Ausſicht auf eine Umgeſtaltung iſt in ungewiſſe Ferne gerückt, und für den Moment würden wir eben ſo rathlos daſtehen, wie bisher. Wir haben demnach jetzt auf das unmittelbar Praktiſche einzugehen, wir müſſen das für den Augenblick Nothwendige zu erfaſſen ſuchen.

Wenn ich das bis jetzt Geſagte an die Spitze ſtellte, ſo geſchah es in der Erwägung, daß allerdings ſchließlich darin das einzig Entſcheidende liegt. Für die Anwendung jedoch auf die Bedürfniſſe des Tages iſt darin nichts enthalten, und wir haben demnach, ganz abgeſehen von der allgemein-wiſſenſchaftlichen Grundlage, die Kritik ſelbſt in ihren einzelnen Manifeſtationen zu betrachten, um zu Reſultaten zu gelangen, welche augenblicklich die Sache zu fördern im Stande ſind.

Schon weiter oben nahm ich Veranlaſſung, auf den ſchädlichen Einfluß, welchen die Tagespreſſe, die Kritik der politiſchen und belletriſtiſchen Zeitungen ausübt, nachdrücklich und in ausführlicherer Weiſe aufmerkſam zu machen. Wir erkannten darin einen der Hauptübelſtände. Es ſei ein Anderes, wurde bemerkt, ob in den Kreiſen der Kunſtgenoſſen, oder der vollen Oeffentlichkeit gegenüber ein Gegenſtand verhandelt werde. Nicht weil Geheimhaltung, eine Scheidung zwiſchen Prieſtern und Laien auch in der Kunſt, für unſere Zeit noch paſſend wäre. Es kommt allein darauf an, ob ein entſprechendes Verſtändniß vorausgeſetzt werden kann, ob das Publikum gehörig vorbereitet iſt oder nicht. Solche Fragen aber ſcheinen ſich die ſchreibenden Muſiker nur ſelten oder noch gar nicht vorgelegt zu haben.

Als Grundbedingung einer Reform nach dieſer Seite hin betrachte ich daher die neu zu gewinnende Einſicht in die Verſchiedenheit der Aufgaben: ſtrenge Scheidung zwiſchen politiſchen und belletriſtiſchen Zeitungen auf der einen und Fachzeitungen auf der anderen iſt nothwendig. Der Beruf Beider iſt ein durchaus anderer. Den Fachzeitungen

bleibt das Abwägen von Specialitäten vorbehalten, alles Dessen, worüber Streit sein kann unter den Künstlern, worüber unter diesen selbst noch nichts festgestellt ist. Die nichtmusikalischen Blätter haben sich an das Allgemeinere zu halten, sie haben nur zu betrachten, ob eine Leistung den Haupterfordernissen entspricht, ob das große Publikum durch dieselbe befriedigt sein kann. Aus diesem Grunde müssen dieselben auch einen ganz anderen Standpunkt für die Beurtheilung wählen. Während die Fachblätter auf Das, was zu wünschen übrig bleibt, mehr den Accent legen können, haben jene an das vorhandene Gute, an Das, was gerechten Anforderungen entspricht, vorzugsweise sich zu halten. Es ist darin entschieden nicht auf Dinge einzugehen, für die das große Publikum noch nicht das richtige Verständniß besitzt, z. B. bei Virtuosenleistungen. Das Publikum liest aus einem Tadel, der vielleicht nur eine Feinheit betrifft, die Meinung heraus, daß der betreffende Künstler überhaupt wenig oder nichts leiste. Ein Virtuos auf dem Pianoforte z. B. besitzt in gewissen technischen Errungenschaften, Fertigkeit in der linken Hand, Octavengängen, im Staccato u. s. w., seine Eigenthümlichkeit. Es ist das eine Specialität, in der er neu ist, während das geistige Element allerdings zurücktritt. Er ist ein anständiger Künstler, der nach dem Besten strebt, der auch jene Seite, so weit es seine Kräfte gestatten, sich anzueignen bemüht ist. Welche Rohheit nun, welcher Unsinn zugleich, über ihn herzufallen, daß er nicht zugleich Das besitzt, was ihm fehlt, daß er nicht Alles geben kann, während man einfach anzuerkennen hätte, was er besitzt, ohne damit Das, was zu wünschen übrig bleibt, gänzlich zu ignoriren. Wollte man aber durchaus anders verfahren, so wäre mindestens eine weit größere Ausführlichkeit, als gemeinhin am Platze ist, nothwendig, um Alles gehörig motiviren und erläutern zu können.

Für nichtmusikalische Blätter paßt allein ein mehr objectiv gehaltenes Referat, welches die Haupteigenthümlichkeiten charakterisirt und dem Leser selbst die wichtigsten Momente der Beurtheilung an die Hand giebt. Der sicherste Weg ist, wenn der Referent historisch verfährt, wenn er darlegt, welches die geschichtlichen Voraussetzungen

ſind, wie die Umbildung erfolgt iſt, welche Wege die Kunſtentwickelung eingeſchlagen hat und wodurch ſich dieſelben unterſcheiden, welche Ziele eine Richtung verfolgt und welche Grundſätze in derſelben maßgebend ſind. Der Referent kann dabei ſeine Anſicht durchblicken laſſen. Es wird Niemand zugemuthet, dieſelbe zu verleugnen. Aber er ſoll ſein ſubjectives Meinen nicht an die Spitze ſtellen und von dem Dreifuß deſſelben heraborakeln. Außerdem iſt es unerläßlich, daß zugleich über die Aufnahme von Seiten des Publikums berichtet wird, ohne daß damit Endgültiges ausgeſprochen werden ſoll, ſtehe dieſe nun im Widerſpruche mit der Anſicht des Berichterſtatters oder nicht. Aber nicht einmal darüber, über dieſe einfachſte Erwägung iſt man ſich klar. Man ſpricht kurzweg ab, ſo daß es ſcheint, als ob die Leiſtung eine erbärmliche geweſen ſei, während ein hochgebildetes Publikum den lauteſten Beifall geſpendet hat, und der Verdacht, als ob es dem Referenten nur um Rechthaberei zu thun ſei, iſt nicht von der Hand zu weiſen.

Aus den angegebenen Gründen muß ich auch jene ſchroffe Parteinahme, wie ſie in den letzten Jahren in den politiſchen Zeitungen allgemein üblich geworden iſt, nicht blos für im höchſten Grade kunſtverderblich, ſondern geradehin für widerſinnig, für abſurd erklären. Sie gehört nicht dahin. Welchen Boden, muß man fragen, haben ſolche von Parteiſtandpunkten ausgehende Kunſturtheile in derartigen Blättern? Ein politiſches Parteiblatt wird zunächſt von den Anhängern derſelben Richtung geſtützt und getragen. Die Gegner leſen es, um von den Anſchauungen im feindlichen Lager und der Entwickelung derſelben Notiz zu nehmen. Seine Stellung iſt damit feſt und beſtimmt vorgezeichnet; das Publikum weiß, was es zu erwarten hat. Wie ſteht es aber mit Parteikundgebungen in künſtleriſcher Beziehung? Man braucht nur im alltäglichen Lebensverkehre darauf zu achten, und man wird die Antwort ſehr bald erhalten. Die Leute lächeln, und oft vernimmt man die Frage, was nur ſolche Schreiberei eigentlich zu bedeuten habe. Die Referenten erwägen nicht, daß ſie mit ihrer Excluſivität in gar nicht entſprechende Verhältniſſe hineintreten, daß man ihnen mit den richtigen Vorausſetzungen gar nicht entgegenkommen kann, daß Niemand in dem be-

treffenden Organe eine derartige Kundgebung ſucht. Eine gewiſſe mildere Parteifärbung zwar ließe ſich allenfalls noch erklären und entſchuldigen, wenn dieſelbe mit Conſequenz aus den Principien des Blattes in Rede hervorginge, wenn hier wie dort, in der Kunſt wie im Leben und der Politik, dieſelben Grundſätze vertreten würden. Statt deſſen haben wir gemeinhin das Schauſpiel, daß Blätter, welche in der Politik den Fortſchritt vertreten, auf künſtleriſchem Gebiete reactionär ſind. Die Einſicht iſt noch ſo weit zurück, daß die Redactionen den Widerſpruch, in dem ſie ſich fortwährend bewegen, gar nicht bemerken, ſondern mit größter Naivität zugleich für entgegengeſetzte Richtungen, hier für die Verdummung, dort für die Aufklärung thätig ſind. Auf dieſe Weiſe iſt nicht einmal in einem ſolchen Falle eine günſtigere Erklärung möglich.

Die Kunſtkritik unſerer Tage ſteckt, wie man ſieht, was die principiellen Unterlagen, die allgemeinen Erwägungen, die vorausgehen müſſen, betrifft, noch in den Kinderſchuhen. Nichts iſt klar, nichts iſt entſprechend herausgearbeitet und feſtgeſtellt; jede geſunde Grundlage fehlt. Die Willkür, der Zufall, die abſolute Gedankenloſigkeit iſt auf den Thron geſetzt, und die Künſtler ſind daher im vollen Rechte, wenn ſie mehr und mehr mit Entrüſtung ſolche Beſprechungen von der Hand weiſen, wenn eine allgemeine Indignation ſich ihrer mehr und mehr bemächtigt hat. Und wenn jede Einzelheit darin richtig wäre; ſolche Kritiken ſind von Anfang bis zu Ende ein großer Mißgriff, weil die principiellen Unterlagen falſch ſind. Doch iſt auch das erſtere keineswegs der Fall. Die ſchreibenden Muſiker nämlich beſitzen ſehr oft die ganz abſonderliche Unſitte, nur das Mangelhafte zu betonen, überhaupt ſich nur an dies zu hängen, das Gute aber als ſelbſtverſtändlich hinzunehmen und darum gänzlich zu verſchweigen. Auf dieſe Weiſe wird ſelbſt Das, was etwa noch richtig iſt, durch die Einſeitigkeit der Darſtellung in ſein Gegentheil verkehrt.

Nur in den Fachzeitungen ſind Parteiungen am Orte, jedoch auch hier nur unter gewiſſen großen Einſchränkungen. Jene über alles Maß hinausgehenden gehäſſigen Angriffe und Verdächtigungen, wie das letzte Decennium uns vielfach Beiſpiele dafür vorgeführt hat, ſind, als aus unlau-

terer Quelle ſtammend, ohne Weiteres von der Hand zu weiſen, und es wäre ſehr zu wünſchen, daß die öffentliche Stimme darüber zu immer klarerer Einſicht gelangte. Die Verſchiedenheit der Anſichten ſoll aus der Verſchiedenheit der Grundanſchauungen entſpringen, nicht Reſultat perſönlicher Gehäſſigkeit ſein, oder geſetzt, daß das Erſtere wirklich der Fall, nicht zu der Letzteren hinführen und verleiten. Man weiß aus den Biographien großer Künſtler, Mozart's, Beethoven's u. A., daß dieſelben fortwährend den Angriffen und geheimen Machinationen von Gegnern ausgeſetzt waren, die nur von den Triebfedern des Neides, der Eiferſucht, der Befürchtung, ſolchen Rivalen gegenüber zu unterliegen, geleitet wurden. In dem in Rede ſtehenden Falle denkt jeder Unbefangene an dieſe Vorgänge aus früherer Zeit und ſieht ſich veranlaßt, Vergleichungen anzuſtellen. So iſt auch in den Fachblättern allein der Ort, mehr auf Das, was in Kunſtleiſtungen zu wünſchen übrig bleibt, einzugehen, während in den der großen Oeffentlichkeit gewidmeten Blättern eine gewiſſe humane Rückſichtnahme die erſte Forderung des Anſtandes iſt. Verfährt man anders, ſo macht man ſich nicht allein der gröbſten Rückſichtsloſigkeit ſchuldig; man ſchadet poſitiv, und die traurigen Folgen ſolches Verfahrens werden nicht lange auf ſich warten laſſen.

Mit dem vorſtehend Geſagten iſt jedoch die Sache noch keineswegs erſchöpft. Scheidung der Aufgabe zwiſchen nichtmuſikaliſchen Blättern auf der einen und Fachzeitungen auf der anderen Seite bezeichnet nur den erſten Schritt. Es handelt ſich überhaupt um Feſtſtellung der principiellen Grundlagen für jede Kritik, ſowohl an dem einen, als an dem anderen Orte.

Natürlich kann hier dieſer Gegenſtand nur erſt berührt werden. Es kommt in gegenwärtigem Zuſammenhange mehr blos darauf an, den Grundgedanken, den Sinn, in dem ich dieſen Satz ausſpreche, zu bezeichnen, ohne eine erſchöpfende Löſung anzuſtreben. Ein ſolcher Verſuch liegt nicht in meiner Abſicht und müßte viel zu weit führen. Nachdem aber einmal der Gegenſtand angeregt iſt, wird ſich ſpäter Gelegenheit finden, auf Einzelnes einzugehen, und hier die Anforderungen, die zu machen ſind, näher zu präciſiren.

Wie ſchwankend, wie durchaus willkürlich gewählt die Vorausſetzungen ſind, mit denen man an die Beurtheilung geht, mögen folgende Beiſpiele erhärten.

Dem Grundſatze, daß Novitäten zur Aufführung gebracht werden müſſen, kann ſich Niemand mehr verſchließen. Er iſt allgemein anerkannt. Welchen Sinn aber kann es haben, wenn man den Grundſatz ſelbſt anerkennt, jede einzelne Novität aber, die vorgebracht wird, desavouirt. Man verfällt in den vollſtändigſten Widerſpruch, man nimmt ſich jenen klugen Mann zum Vorbilde, der Obſt verlangte, und als man ihm Aepfel, Birnen u. ſ. w. bot, alle einzelnen Arten ablehnte. Will man das Publikum heranbilden, es für die einzig richtigen Anſchauungen empfänglich machen, ſo darf ſich die Kritik nicht, nach Altweiberſitte, alle Augenblicke widerſprechen. Ein ſolches Verfahren hat ſchließlich nur das Reſultat, das geſammte Kunſtleben zu Grunde zu richten.

Man klagt über ſchlechte Virtuoſencompoſitionen für die meiſten Orcheſterinſtrumente. Gut! Aber wenn nun Einer kommt und den Verſuch macht, dieſem Mangel abzuhelfen, ſo iſt man eben ſo wenig befriedigt, macht allerhand Ausſtellungen, tritt wohl gar dagegen auf. Man will das Neue fertig und vollendet beſitzen, ohne es heranzubilden. Damit aber wird nichts gebeſſert, es wird im Gegentheil nur jede auf einen Fortſchritt gerichtete Thätigkeit gelähmt, und wir haben ſchließlich das alte deutſche Schauſpiel widerſtrebender Kräfte, die ſich gegenſeitig aufreiben, ſtatt ſich zu unterſtützen. Auch hier iſt ſonach der Widerſpruch ſchlagend.

Betrachten wir noch einige andere Fälle.

Die Kritik ſoll das Ideal feſthalten, die höchſten Leiſtungen, die bis jetzt zur Erſcheinung gekommen ſind, als Maßſtab anlegen. Sehr richtig! Es fragt ſich nur, wie weit man in der praktiſchen Anwendung dieſes Grundſatzes gehen darf. Nicht Alle können erſten Ranges ſein. Man kann das Ideal folglich nur als Zielpunkt vor Augen ſtellen, aber nicht Jeden unmittelbar darnach meſſen. Kommen Anfänger in Frage, ſo handelt es ſich hier ſogar nur um einen beſtimmten Grad der Reife. Auch wird eine Unterſcheidung zwiſchen Solchen, die ſich ohne Beruf heran-

drängen, und ehrlich ſtrebenden Künſtlern, die gewiſſenhaft ihr Beſtes zu geben bemüht ſind, zu machen ſein. Welcher Verſchiedenartigkeit aber begegnen wir hier! Die eine Kritik iſt geneigt, je nach der Individualität ihres Verfaſſers, Vieles zu entſchuldigen, die andere weiß von keiner Rückſicht etwas. Die perſönliche Stimmung und Geſinnung des Kritikers überwiegt, und von feſten, objectiven Ausgangspunkten, beſtimmt durch Erwägungen, wie die angedeuteten, oder durch Rückſicht auf locale Verhältniſſe, iſt oft genug gar nicht mehr die Rede. Entſprechend ſolcher Unklarheit iſt ſelbſt die Stimme des Publikums in vielen Fällen bereits gänzlich irre geleitet. Es giebt Manche, die ſo unendlich weit zurück ſind, daß ſie eine recht ſcharfe, einſchneidende Kritik für die beſte, unparteiiſchſte halten, die jedwedem Lobe, jedwedem Enthuſiasmus mißtrauen. Iſt man ſich doch im Allgemeinen noch gar nicht klar über die Berechtigung des Enthuſiasmus wie in der Kunſt, ſo in der Kritik, und es fehlt aus dieſem Grunde faſt noch jede Baſis. Auch wollte es bis jetzt überhaupt nur ſelten gelingen, den ganz entſprechenden Ton in der muſikaliſchen Kritik zu treffen.

Manche Kunſtinſtitute zwingen förmlich die Preſſe durch Nichtbeachtung ſelbſt des wohlwollendſten Tadels zu immer geſteigerterer Rückſichtsloſigkeit. Aber die Preſſe bedenkt nicht, daß ihr Recht ſich in Unrecht verkehrt, daß ſie über das Ziel hinausſchießt, daß ſie ſchließlich die Kunſtinſtitute durch ſolches Verfahren ruiniren, die Achtung vor dem Guten und Schönen, was man beſitzt, untergraben muß. Die Tonkunſt ſtützt ſich in ihrer praktiſchen Exiſtenz hauptſächlich auf das große Publikum. Sie verliert ihr Fundament, wenn dies abſpenſtig gemacht wird. Und wie leicht kann ſo etwas geſchehen! Dann iſt's mit den Kunſtleiſtungen überhaupt aus.

Wenden wir unſere Blicke wohin wir wollen, überall iſt das Reſultat daſſelbe: die Kritik bedenkt das Eine und überſieht das Andere; es giebt keine gemeinſamen, allgemein anerkannten Grundlagen mehr.

Ganz daſſelbe gilt von einer zweiten Seite, der praktiſchen, die jetzt in Frage kommt. Wie dort Unklarheit über die Grundlagen, ſo iſt hier Mangel an Vertrautheit mit

den Verhältnissen der Kritik zum Vorwurf zu machen. Zwar ist es in dieser Beziehung besser geworden im Hinblick auf frühere Zeiten; doch ist noch keineswegs Alles erreicht. Die Kritik stellt nur zu oft abstracte Forderungen auf, ohne die Möglichkeit der Ausführbarkeit zu erwägen. Dieses Verhalten ist die Ursache gewesen, durch die jene bekannte und beklagenswerthe Scheidung zwischen Idealismus und Realismus, Kritik und Kunstpraxis hervorgerufen worden ist. Die Praxis hat sich abgewendet, weil man sie zu Dingen nöthigen wollte, deren Unausführbarkeit auf der flachen Hand lag, und es war ihr sehr willkommen, dann auch unter diesem Vorwande das Gute und Nützliche, welches in Anregung kam, von der Hand weisen zu können. Nicht untergehen in Concessionen soll die Kritik, nicht schließlich Alles mit den Verhältnissen entschuldigen; sie soll aber eben so wenig ohne alle Kenntniß der Sachlage das Unmögliche verlangen. Es ist nothwendig, daß sie so weit orientirt sei, um jene Fälle unterscheiden zu können, wo aus Faulheit und Nachlässigkeit oder falscher Sparsamkeit Besseres nicht erzielt wird, und wo strengere Anforderungen zur Ungerechtigkeit führen müßten. Beurtheilung von Kunstleistungen, wenn sie gerecht sein soll, ist folglich in vielen Fällen von der Erwägung der bezüglichen praktischen Verhältnisse gar nicht zu trennen.

Vergegenwärtigen wir auch hier uns einige Beispiele.

Wer die Leipziger Zustände, die pecuniäre Stellung der Musiker näher kennt, muß erstaunen, was unter solchen Umständen erreicht, was geleistet wird. Statt daher abzusprechen, wo Etwas zu wünschen übrig bleibt, sollte man lieber durch Darlegung der Verhältnisse auf Verbesserung derselben hinarbeiten. Man hätte da ein sehr reiches Feld der Thätigkeit, während in der Regel zur Zeit davon fast gar nicht Notiz genommen wird. Hierzu kommt, daß für Fachzeitungen solche Erörterungen meist weniger am Orte sind; sie gehören ganz eigentlich in Blätter, welche der Gesammtmasse des Publikums in die Hände kommen. Ich setze beispielsweise nur den einen Fall, daß ein Künstler auftritt, dessen Leistungen nicht sehr ansprechen. Der Mann wäre vielleicht froh, wenn ihm das öffentliche Auftreten erlassen würde. Aber er hat ein kärgliches Einkommen,

und seine Leistung als Solist erwirbt ihm eine Extra-entschädigung. So ist der Grund seines Auftretens lediglich die pecuniäre Rücksicht. An das Mißverhältniß zwischen Dem, was das Publikum bezahlt, und Dem, was es fordert, denkt überhaupt in der Regel Niemand. Solche Dinge wären ihm daher nahe zu legen, ohne dabei in das andere Extrem zu fallen und die Strenge der Forderungen allzu sehr zu mindern.

Ein anderes Beispiel.

Eine Aufführung, die viele Kräfte beansprucht, macht die Herbeiziehung einiger schwächeren nothwendig. Was ist nun das Bessere: das ganze Werk nicht aufzuführen, weil einige Tacte darin nicht entsprechend besetzt werden können, oder lieber die mangelhafte Ausführung dieser Stelle in den Kauf zu nehmen? Die Kritik irrt sehr, wenn sie darüber herfällt, und alles Uebrige übersieht, das Verdienstliche ignorirt, was die Aufführung an sich hat, nur um den bezeichneten Mangel zu betonen.

Ich bringe schließlich in diesem Zusammenhange noch einen Umstand zur Sprache, der fast unter allen der wichtigste, der entscheidendste ist: ich meine die Bildung, welche unsere jungen Musiker auf den Musikschulen empfangen. Ich habe schon öfter über diesen Gegenstand gesprochen und anerkannt, daß durch Errichtung von Conservatorien für Musik wirklich ein Fortschritt erzielt worden ist. Aber man begreift zu wenig, daß man so lange noch auf halbem Wege stehen bleibt, als nicht die wissenschaftliche Seite, die Seite der allgemeinen Kunstbildung, in gleicher Weise, wie die praktische, vertreten wird. Die Zeit, wo Jeder, der das Handwerk erlernt hatte, den Anforderungen, die seine Kunst an ihn stellte, genügen konnte, ist längst vorbei. Eine große Geistesarbeit hat seit einem Vierteljahrhundert begonnen. Es handelt sich darum, Das, was früher dem Instinct, der Eingebung überlassen blieb, mit Bewußtsein zu durchdringen, an die Stelle des Naturalismus eine sehr umfassende Theorie zu setzen. Vor allem Kunstschaffen über gewisse Voraussetzungen Klarheit sich erworben zu haben ist jetzt die Aufgabe, und es kommen solcher Gestalt Fragen zur Sprache, an die man früher nicht entfernt gedacht hat. Ganze Welten sind in dieser Beziehung, auf wissenschaft-

lichem Gebiete, noch zu entdecken. Schon ist Manches dafür vorgearbeitet, und von der Zukunft ist zu hoffen, daß sie auf der betretenen Bahn fortschreiten werde. In welchem Verhältniß, in welcher Beziehung aber stehen zu alle Dem unsere jungen Musiker? Sie wissen, sie erfahren wenig oder gar nichts davon, und so erklärt sich, wie sie fort und fort im höchsten Grade unreif den Bestrebungen der Zeit gegenüber stehen. Sind sie doch zumeist auf Das beschränkt, was ihnen zufällig aufliegt, was sie durch gelegentliche Lecture erhaschen. Auf diese Weise geschieht es, daß wir uns fortwährend eine Generation von Musikern heranziehen, welche geistig ihrer Aufgabe nicht entfernt gewachsen ist; daß wir uns fort und fort vergeblich abarbeiten müssen, weil wir kein Fundament vorfinden, auf dem wir weiter bauen könnten; daß wir hundertmal Gesagtes immer wiederholen müssen, weil immer wieder hundert Andere kommen, die davon noch nichts in Erfahrung gebracht haben. Die wenigen Stunden über Geschichte der Musik, die jetzt auf allen Conservatorien eingeführt sind, vermögen dazu nicht auszureichen, wiewohl selbst diese schon sehr namhaft gewirkt und das erhöhte Interesse für Musikwissenschaftliches, welches jetzt überall erwacht ist, wesentlich mit hervorgerufen haben. Zweck derselben kann aber zunächst doch kein anderer sein, als nur erst die nothdürftigsten Thatsachen mitzutheilen. Wir haben sonach den schreienden Widerspruch vor uns, daß Diejenigen, die zunächst Antheil nehmen sollten, Diejenigen, für welche die ganze Arbeit zunächst bestimmt ist, dazu nicht herangebildet werden; den Widerspruch, daß der erste beste gebildete Dilettant mit den großen Kunstfragen der Gegenwart vertrauter ist und klarer sieht, als der Musiker. Und nun denke man sich, daß ein so vorgebildeter oder vielmehr nicht vorgebildeter Musiker die Feder in die Hand nimmt und über seine Kunst zu schreiben beginnt! Alle Gebrechen, die ich namhaft machte, sind mit einem Male erklärt. Wäre nur einiger Halt, einiges Bewußtsein unter den Künstlern, so müßte jene vage Kritik, von der ich bisher sprach, längst zur Unmöglichkeit geworden sein. Man verschließt sich leider noch immer dieser Einsicht, es dauert in der Regel noch immer zu lange, bevor auf musikalischem Gebiete nur die dringendst gebo-

tenen Schritte zur Weiterbildung gethan werden. Möge man denn auch die Resultate verantworten. So viel muß Jeder sehen: wird nicht die nächste Generation anders vorgebildet, anders erzogen, so geht Alles in Willkür und Zersplitterung unter.

Ich glaube in dem Vorstehenden das Wichtigste Dessen berührt zu haben, was bei einer erstmaligen Behandlung des Gegenstandes zu sagen ist.

In aller Kürze will ich schließlich noch einiger mehr Aeußerliches betreffenden Verhältnisse gedenken. Ich kann mich hier kürzer fassen, da im vorigen Jahrgange der Neuen Zeitschrift für Musik von mir sowohl, als auch von anderen Seiten bereits darauf hingewiesen worden ist.

Der erste Umstand, der hier zu erwähnen ist, betrifft den meistens sehr kärglich zugemessenen Raum, welchen die Blätter der Besprechung von Kunstangelegenheiten zu gewähren pflegen. Die politischen Zeitungen wollen, daß von den Ereignissen Notiz genommen werde, zur Orientirung, zur Unterhaltung für ihre Leser. Wie weit man durch solches Verfahren der Sache nützt oder schadet, kommt gar nicht in Frage. Sie wird eben ausgebeutet. Eigentlich erörtert kann auf diese Weise gar nichts werden, am wenigsten Fragen allgemeineren Inhalts. So werden die Referenten, selbst den besten Willen vorausgesetzt, zum Absprechen gedrängt. Hierzu kommt die sehr stark ausgesprochene Neigung für das rein Thatsächliche. Es soll sich Alles möglichst darauf beschränken, d. h. möglichst geist- und gedankenlos sein. Zu Erörterungen gehört Anstrengung der Denkkraft, und diese ist Vielen unangenehm, deshalb sind sie zu vermeiden. Die Blätter arbeiten der Oberflächlichkeit des Publikums in die Hände.

Der zweite hier namhaft zu machende Uebelstand ist von viel größerer Wichtigkeit, als es zunächst scheint, und lange noch nicht genug erwogen, da die Meisten sich darüber in völliger Unkenntniß befinden. Er betrifft das Honorar, die kärgliche Geldentschädigung, welche den Referenten über Kunstangelegenheiten gewöhnlich gewährt wird. Concert- und Theaterbesuch nimmt enorm viel Zeit und Kräfte

in Anſpruch, und dabei iſt die Entſchädigung dafür eine ſo geringe, daß damit auch nicht das Allerdürftigſte verdient werden kann. Exiſtiren kann davon kein Menſch. Bedarf es weiterer Nachweiſungen, um Vieles zu erklären, um namentlich darauf hinzuweiſen, daß die ganze Angelegenheit ſo oft nur als eine Liebhaberei von einem anderweit Beſchäftigten betrieben wird, aber nur in beſonders günſtigen Fällen ein ernſter Lebensberuf, der die Kräfte auf ein Hauptziel zu concentriren zwingt, daraus gemacht wird?

Es bleibt mir jetzt nur noch übrig, an alles Das wieder zu erinnern, was ich in früheren Aufſätzen ausgeſprochen habe. Natürlich iſt mit der Realiſirung jener Wünſche noch kein unmittelbarer Einfluß auf die Preſſe gewonnen. Aber mittelbar könnten daraus nur die heilſamſten Folgen ſich ergeben. Das geſammte Gebiet der Kunſt iſt ſo lange mehr oder weniger der Willkür preisgegeben, als der Staat nicht die moraliſche Garantie dafür übernimmt, nicht mit ſeiner Autorität dafür eintritt. Der Staat muß durch ſeine Betheiligung und Unterſtützung darlegen, daß es ſich hier nicht um ein gleichgültiges Amuſement für die Menge, ſondern um hohe geiſtige Intereſſen handelt. Er kann dies, wie damals bemerkt wurde, nach zwei verſchiedenen Seiten hin bewerkſtelligen; einmal, indem er Kunſtanſtalten gründet oder fördert, das andere Mal, indem er in allen anderen Kreiſen für ein gewiſſes Maß von Kunſtbildung ſorgt. Er hat nicht blos, wie dies bereits theilweiſe geſchieht, für die Kunſtanſtalten unmittelbar einzutreten, er muß auch die Seite der allgemeinen Kunſtbildung überhaupt unter ſeine Protection nehmen. Auch die Wiſſenſchaft würde kein anderes Schickſal haben, wie gegenwärtig die Kunſt, der Tummelplatz für jede Willkür zu ſein — dasjenige Gebiet, „auf dem Jeder," wie vor Kurzem Sſerof ſich ausdrückte, „allen Unſinn ungeſtraft zu Markte bringen darf" —, wenn ſie nicht einen feſten Halt, einen mächtigen Hort an den gelehrten Bildungsanſtalten, an den Univerſitäten beſäße, deren Autorität allzu Unangemeſſenes niederſchlägt. Was die Wiſſenſchaft bereits beſitzt, muß auch für die Kunſt geſchaffen werden. Hier iſt offenbar eine Lücke. Die Conſervatorien für Muſik ſollen folglich nicht blos praktiſche Muſiker bilden, eben ſo wenig als die Univerſitäten Ge-

schäftsmänner, Beamte blos nothdürftig abrichten; sie sollen für die Kunst ein geistiger Halt sein, wie jene für die Wissenschaft, und müssen daher noch ganz andere Dinge als bisher unter ihre Obhut nehmen, wenn sie wirklich ihrer Aufgabe entsprechen, der Zukunft der Kunst wirklich nützen wollen.

Organisation des Musikwesens ist daher im letzten Grunde Dasjenige, worauf Alles hinausläuft. Nur dadurch kann allüberall auf dem ganzen Kunstgebiete jene feste Haltung gewonnen werden, die jetzt so schmerzlich zu vermissen ist.

Die künstlerische Individualität, ihre Berechtigung und das Verständniß dafür.

Ich gehe in der nachstehenden Betrachtung von der Wahrnehmung aus, daß in unserer Zeit der Sinn für das künstlerische Element offenbar im Abnehmen begriffen ist. Es ist der überwiegende Realismus der Gegenwart, welcher demselben feindlich gegenüber tritt, und wenn auch, wie nicht zu leugnen, einerseits gewisse Auswüchse dadurch beseitigt worden sind, wenn jene liederliche, verkommene Genialität, wie sie noch die verflossene Epoche kannte, nicht mehr zur Geltung zu gelangen vermag, so liegt doch andererseits auch die Gefahr nahe, daß dem wirklich Berechtigten, Bleibenden im Wesen der Künstlernatur zu nahe getreten werde. Sehr gern zwar ist man noch immer bereit, die Resultate der künstlerischen Begeisterung — die Werke selbst — entgegen zu nehmen, aber man will die Voraussetzungen nicht gelten lassen, man stellt die Berechtigung des Weges, den der Künstler betreten muß, um dahin zu gelangen, in Abrede, man zieht sein Naturell in Zweifel, man möchte ihm gewisse nothwendige Absonderlichkeiten und Extravaganzen nicht mehr gestatten, man möchte ihn überall streng in die bürgerliche Ordnung einzwängen. Die Werke selbst freilich sollen Zeugniß geben von dem Schwunge der Begeisterung, der Künstler soll so weit immer möglich seinen Wohnsitz nehmen auf den Höhen des Ideals,

aber es ſoll im gewöhnlichen Leben davon nichts bemerkbar ſein, nichts ſtörend eingreifen in das Getriebe der Alltäglichkeit. Statt vor der höheren Macht in ſeiner Bruſt, vor dem Dämon, der ihn beherrſcht, ſich zu beugen, zuckt man mitleidig die Achſeln, wenn nicht alles in der gewöhnlichen hausbackenen Ordnung ſich darſtellt, und betrachtet ihn halb und halb als unzurechnungsfähig, höchſtens daß man angebliche oder wirkliche Schwächen in den Kauf zu nehmen bereit iſt im Hinblick auf bedeutende, über das Gewöhnliche hinausgehende Leiſtungen. Es fehlt durchweg die Einſicht, daß man das Eine nicht haben kann ohne das Andere, daß die verſchiedenen großen ſowohl als befremdlichen Eigenſchaften einander nothwendig bedingen. Ueber jeden hervorragenden Stand beſitzt die Menge ein mehr oder weniger klares Bewußtſein; man erklärt ſich die beſtimmt ausgeprägte Art und Weiſe des Gelehrten, des Geiſtlichen, des Soldaten, des Kaufmanns aus der Natur ihrer Beſchäftigung. Nur dem Künſtler will man ſeine Weiſe ſtreitig machen, obſchon dieſelbe mit gleicher Nothwendigkeit aus dem Weſen ſeiner Thätigkeit entſpringt. Allerdings ſind jene Fälle für die Beurtheilung die bei Weitem leichteren. Dort braucht man nicht über das Normale hinauszugehen, der allgemeine Maßſtab genügt vollkommen, und ſelbſt die hervorragende Begabung iſt dem gewöhnlichen Verſtändniß näher gerückt; hier dagegen iſt es das Geniale in ſeiner ſpecifiſchen Geſtalt, welches ganz ungewohnte Schwierigkeiten bereitet.

Daß dadurch der Entwickelung der künſtleriſchen Individualität die mannigfachſten Hinderniſſe bereitet werden, daß ſie nicht den fruchtbaren Boden findet, der zu ihrem Gedeihen nothwendig iſt, bedarf nach dieſer Darlegung keiner beſonderen Beweisführung. Wenn die Proſa der Welt dem Ideellen aus allen Ecken und Enden entgegenſtarrt, vermögen die Schwingen ſich nirgends frei zu entfalten.

Noch im vorigen Jahrhundert war dies anders, und ſelbſt bis weit herein in die Gegenwart. Erſt der Umſchwung ſeit ohngefähr dreißig Jahren iſt es geweſen, der hierin eine auffallende Veränderung hervorgebracht hat. Mag es ſein, daß man auch damals nicht mehr wirkliches Ver-

ſtändniß beſaß, als jetzt. Aber man war nachſichtiger, man war milder geſtimmt, man beſaß mehr Empfänglichkeit für das Individuelle, und trat nicht ſofort jeder Eigenthümlichkeit mit den Spitzen ſtarrer Verſtandeskategorien entgegen. Vielleicht trug auch der Umſtand dazu bei, daß das in den weiter zurückliegenden Zeiten ſehr vertrocknete Gefühlsleben einer Erfriſchung bedurfte, daß man das Bedürfniß darnach dringender empfand, daß man darum Befriedigung Verheißendes bereitwilliger auf ſich wirken ließ.

Jetzt hat man freilich das, was damals vom Uebel war, jene liederliche, gemeinhin ſich ſelbſt zerſtörende Genialität, vollſtändig abgeſtreift; aber auch das künſtleriſche Weſen in ſeiner Wahrheit und Berechtigung läuft Gefahr, durch die auf das Aeußere, Praktiſch-Verſtändige gerichtete Bewegung der Geiſter vollſtändig abſorbirt zu werden. Es iſt kein Platz mehr für die künſtleriſche Individualität, ſie will nirgends mehr hinpaſſen, und ſchiefe Urtheile von Seiten der Welt oder Conflicte mit ihr ſind unvermeidlich.

Aus dieſem Grunde erſcheint es vielleicht nicht unzweckmäßig, einmal einige Grundzüge in dem künſtleriſchen Naturell der Betrachtung näher zu rücken, eine Analyſe deſſelben zu verſuchen, und ſo mindeſtens die ſubjective Nothwendigkeit ſcheinbar befremdlicher Züge nachzuweiſen. Schon an ſich ſelbſt iſt eine ſolche Aufgabe von Wichtigkeit. Die Aeſthetik hat nicht allein die Erforſchung des Kunſtwerkes an ſich, ſondern auch die Grundlage für daſſelbe, das ſubjective Geiſtesleben zum Gegenſtand. Dieſe Erörterung bildet demnach einen wichtigen Abſchnitt der Aeſthetik. Abgeſehen hiervon, ſo hat man bis jetzt der pſychologiſchen Seite überhaupt keine allzu ausgedehnte Berückſichtigung angedeihen laſſen. Es iſt wenig vorgearbeitet, und hierin liegt vielleicht auch zum Theil der Grund des geringen Verſtändniſſes, welches die Menge entgegenbringt. Auch dürfte dabei noch der Umſtand in Erwägung zu ziehen ſein, daß gerade der Muſiker einer ſolchen Erklärung ſeines Weſens mehr als jeder andere Künſtler bedarf, infolge ſeiner überwiegend innerlichen Natur. Der Dichter iſt, weil er mehr der Seite der Reflexion zugewendet erſcheint, im Ganzen leichter zugänglich, der bil-

dende Künſtler, dem Weſen ſeiner Kunſt entſprechend, ſchon von Haus aus mehr nach außen gewendet. Nur das innerliche Weben des Muſikers entzieht ſich allzu ſehr der Betrachtung. So ſehe ich darin den einzig Erfolg verſprechenden Weg, die künſtleriſche Perſönlichkeit im Bewußtſein der Menge, ſo zu ſagen, zu rehabilitiren.

Die Aufgabe iſt aber auch von praktiſcher Bedeutung und in dieſer Beziehung von erhöhter Tragweite. Mehr und mehr nämlich gewöhnen ſich die beſſeren Unterhaltungsblätter, Schilderungen aus dem Leben großer Künſtler, Biographien und Charakteriſtiken, ihre Spalten zu öffnen. Würde dabei die in Rede ſtehende Seite mehr als bisher beachtet, wollte man lernen, in der pſychologiſchen Entwickelung tiefer auszuholen, ſo würde damit zugleich das beſte Mittel gegeben ſein zu praktiſcher Verwerthung und Populariſirung einer neu zu gewinnenden Anſchauungsweiſe.

Von ſelbſt ergiebt ſich daraus die Erledigung alles Deſſen, was im Fortgang der Unterſuchung ſich daran anſchließen muß: eine Abwägung der gegenſeitigen Berechtigung der beiden einander gegenüber ſtehenden Mächte, des künſtleriſchen Geiſtes in ſeinen ſubjectiven Lebensäußerungen und der Welt in ihren Forderungen, des Individuellen und des Allgemeinen, der ſubjectiven Wahrheit und des objectiven Geſetzes, ſowie die Antwort auf die im Eingange aufgeſtellte Frage, wie wir die in unſerer Zeit erfolgte Umbildung, die veränderte Stellung der Menge der künſtleriſchen Individualität gegenüber zu betrachten haben, ob man ſie gutheißen oder ablehnen ſoll. Das Streben der Zeit hat jedenfalls ſeine ganz außerordentliche Berechtigung. In der Richtung auf das Praktiſche bildet ſich eine neue bisher vernachläſſigte Seite heraus, und auch die Künſtler werden nicht umhin können, dem allgemeinen Drange zu folgen, werden genöthigt ſein, ſich in Vielem anzubequemen. Aber andererſeits dürfen dabei auch die bereits erworbenen Schätze nicht verloren gehen, das künſtleriſche Weſen muß im Gegentheil ſelbſt unter ſo veränderten Umſtänden aufs Neue frei ſich erheben können.

Stellen wir die künſtleriſche Individualität in Vergleich mit anderen entweder überwiegend auf das Verſtandesgemäße oder das Praktiſche angewieſenen Exiſtenzen, ſo iſt das Erſte, was uns entgegentritt, das Schwankende in dem künſtleriſchen Bewußtſein, der Wechſel der Stimmungen, das Auf- und Abfluthen in den Strömungen des inneren Lebens. Der praktiſche Menſch unterſcheidet ſich ſofort weſentlich von dem Künſtler durch das Ruhigere, ſich Gleichbleibendere in der ſeine Thätigkeit begleitenden Stimmung. Damit iſt keineswegs geſagt, daß nicht auch jeder Andere, der Höheres anſtrebt, der Neues erfindet, von Zweifeln umhergeriſſen würde; was ſich indeß, ich möchte ſagen, an Aeußeres anlehnen kann, darin ſeinen Halt beſitzt, was ſich verſtandesgemäß durch Beweiſe ſtützen läßt, iſt in der Regel doch ſolchen Anfechtungen bei Weitem weniger unterworfen. Jeder Andere iſt mehr im Stande, ſich des Inhaltes, der ihn erfüllt, zu bemächtigen, ihn zu beherrſchen, und gelangt ſo auch zu größerer Sicherheit über deſſen objective Bedeutung. Der Künſtler dagegen iſt gewiſſermaßen nur das Gefäß dafür, trägt denſelben nur in unmittelbarer Geſtalt, als Gegenſtand der Empfindung, in ſich, und hat denſelben auch in ſolcher Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Er kann infolge davon in der Hauptſache nur erſt an der Wirkung ſeiner Werke auf Andere erfahren, welcher Werth denſelben innewohnt. Aus dieſem Grunde zeigt ſich der Zweifel gerechtfertigt, ob das, was ihn momentan erfüllt, wirklich probehaltig, wirklich von Bedeutung iſt, und ob er dafür den entſprechenden Ausdruck gefunden hat. Im Moment des Schaffens erſcheint es ſo. Später ſtellt ſich Ungewißheit darüber ein, und ſo groß die Begeiſterung Anfangs war, ſo tief hinabgeſchleudert fühlt ſich nun der Autor in die Nacht der Zweifel. Und dies ſelbſt in dem günſtigen Falle, daß keine Selbſttäuſchung dabei obwaltet. Es können aber auch Momente der Erregung eintreten, wo eine Stimmung und der dafür gefundene Ausdruck werthvoller erſcheint, als er wirklich iſt, ſo daß erſt die ſpäter folgende nüchterne Prüfung den Irrthum aufdeckt. Mit einem Worte: der Künſtler in ſeinem Schaffen iſt mehr wie jeder Andere einer Unſicherheit anheimgegeben, die nur ſelten einer größeren Beſtimmt-

heit zu weichen im Stande ist. Es liegt der Stimmungswechsel, das Schwankende, das Auf- und Abfluthen in dem Wesen seiner Thätigkeit und ist unabtrennbar damit verbunden. Aber schon hier, bei dieser im Ganzen doch gewöhnlichen Erscheinung: wie oft schon muß der Künstler dem praktischen Menschen als ein wunderlicher Kauz erscheinen, wie oft muß ihm die Begeisterung desselben als Anmaßung, seine Niedergedrücktheit als ungerechtfertigte Verzagtheit erscheinen. Der praktische Mensch irrt hauptsächlich darin, daß er jedes einzelne Moment, jede vorüberschwebende Stimmung als das Ganze nimmt, daß er sich in dieses Auf- und Abfluthen des geistigen Lebens nicht finden kann; es entzieht sich seiner Einsicht, daß nur in der Totalität aller Momente das rechte Wesen der künstlerischen Individualität zu suchen ist, während jedes einzelne derselben für sich allein und losgerissen von dem Ganzen durchaus nicht als Ausdruck der Gesammtpersönlichkeit gelten darf, und dauernd in solcher Gestalt nicht festgehalten werden kann.

Eng zusammen mit der eben bezeichneten Erscheinung hängt eine andere Eigenthümlichkeit, welche noch bei Weitem mehr geeignet ist, Veranlassung zu schiefen Beurtheilungen und Mißverständnissen zu geben. Nicht allein, daß man allzu sehr geneigt ist, diesen Wechsel der Stimmungen zu übersehen, das was im künstlerischen Bewußtsein nur ein vorübergehendes flüssiges Moment ist, als feste Gestalt zu betrachten, den Künstler demnach zu nehmen wie jeden Anderen; auch an seine Ansichten und Urtheile, seine Raisonnements legt man diesen Maßstab, und betrachtet dieselben gemeinhin als buchstäblich gemeint, als dauernde in allen Lagen des Lebens und allen Gemüthsaffectionen sich gleichbleibende Ansicht, während sie häufig ganz allein nur Explosionen der Phantasie, Ergüsse der momentanen Stimmung sind, die ebenso schnell vorübergehen, als sie entstanden sind. Man verkennt vollständig, daß auch das entwickeltere Geistesleben, die gesammte Anschauungsweise, der das Bewußtsein beherrschende Ideenkreis des Künstlers, nur selten auf dem Wege verständiger Vermittelung und Erwägung gewonnene Resultate enthält, im Gegentheil meist das subjective Gefühlsleben zur Grundlage

und Voraussetzung hat. Nach Bettinen's Bericht bemerkte Beethoven über ein Kunstgespräch, welches sie kurz zuvor mit ihm gehabt hatte, wenn er die betreffenden Aeußerungen wirklich gethan habe, so habe er einen „Raptus" gehabt. Mag an der Erzählung selbst so viel wahr sein, als da will: sie ist bezeichnend für das, was ich hier im Sinne habe, für das künstlerische Außersichsein. Allerdings haben heutzutage auch die Künstler infolge erweiterter Kenntnisse und fortgeschrittener Reflexionsbildung mehr Antheil an der Letzteren als früher; jene Naivität, die sich blos auf den Umkreis von Gefühl und Phantasie beschränkte, möchte gegenwärtig kaum noch anzutreffen sein. Aber ganz und vollständig können Künstler nie aus dieser Sphäre heraustreten, selbst auf jeder neuen und höheren Stufe der geistigen Entwickelung. Würde ihr Bewußtsein in den Gegensatz reiner Verständigkeit umschlagen, so müßten sie in demselben Moment aufhören, Künstler zu sein. Wie in jenem zuerst bezeichneten Falle haben wir es also hier mit einer entschieden ausgeprägten, ganz unzweifelhaften Naturnothwendigkeit zu thun. Es muß deshalb auch als die größte Thorheit von Seiten der Umgebung bezeichnet werden, darüber sich in Streitigkeiten einzulassen, den Künstler gewissermaßen zur Rechenschaft ziehen, für seine Aeußerungen sofort verantwortlich machen zu wollen. Was derselbe heute mit der größten Heftigkeit zu behaupten geneigt ist, hat er in solcher Fassung morgen bereits vielleicht selbst aufgegeben. Die künstlerische Natur, wenn sie ächt ist, corrigirt sich selbst infolge des Wechsels der Gegensätze in ihr. Hier ist demnach ein ruhiges Gewährenlassen, eine kaum bemerkbare stille Einwirkung am meisten entsprechend; die Einseitigkeit, das was Ergebniß eines „Raptus" ist, gleicht sich dann von selbst aus.

Mit dem eben Gesagten ist jedoch nur erst das Nächstliegende angedeutet. Die bezeichnete Einsicht ist auch noch in weiterem Betracht von Wichtigkeit. Während nämlich bei jener zuerst angedeuteten Eigenthümlichkeit, dem Stimmungswechsel, unmittelbar mehr nur die persönliche Umgebung des Künstlers in Berührung kommt, gewinnt diese dadurch eine weit größere Tragweite, daß dieselbe, wenn auch mit Einschränkungen, in den Kundgebungen des

Künſtlers überhaupt ſich erhält, auch wenn derſelbe einem größeren Kreiſe gegenüber ſpricht, wenn derſelbe als Schriftſteller auftritt. Der allgemeine Mangel an richtigem Verſtändniß in dieſer Beziehung hat unendlich geſchadet, und es würden z. B. über Wagner's Schriften nicht ſo viele Irrthümer entſtanden ſein, wenn man dieſen Umſtand genauer hätte erwägen wollen. Man hat geglaubt, die darin ausgeſprochenen Anſichten ſeien beſtimmt, ſofort und unmittelbar in die Syſteme, zu denen man ſich bekannte, aufgenommen zu werden; man hat geglaubt, vollkommen fertige Lehrſätze darin ſehen zu müſſen. Hätte man, wie es von unſerer Seite gleich anfänglich geſchehen iſt, zunächſt nur künſtleriſche Kundgebungen darin erblickt, hätte man ſie in dieſer Weiſe erfaßt, ſo würde man darin zwar kein fertiges Syſtem, wohl aber die genialſten, großartigſten Anregungen unſerer Zeit gefunden haben. Die Deutſchen fehlen jedoch immer darin, daß ſie ſich jede künſtleriſche Kundgebung, ſo wie dieſelbe vorliegt, auch in ihrer erſten unmittelbarſten Geſtalt, wo ſie noch mit phantaſtiſchem Beiwerk umkleidet iſt, ſofort verſtändig zurechtlegen wollen; ein widerſpruchsvolles Beginnen, da nur erſt eine Weiterentwickelung, eine Zurückführung auf wirkliche Reflexionsbeſtimmungen, ein wiſſenſchaftliches Erfaſſen als zuläſſig erſcheinen läßt.

Es wurde in dem Vorſtehenden an das Beiſpiel Beethoven's erinnert. Indem ich zur Erörterung eines dritten hervorſtechenden Zuges im künſtleriſchen Bewußtſein übergehe, kann am paſſendſten wieder auf jenes Beiſpiel zurückgegangen werden. Fr. Rochlitz in ſeinen Briefen aus Wien (im 4. Bande ſeiner Schrift „Für Freunde der Tonkunſt") beſchreibt die verſchiedenen Zuſammenkünfte, die er während ſeines Aufenthaltes daſelbſt mit Beethoven hatte. Die erſte derſelben hinterließ nur einen deprimirenden Eindruck, infolge der Unmöglichkeit, mit ihm eine Unterhaltung zu Stande zu bringen. Ergiebiger zeigte ſich die zweite, wo man ſich der Schreibtäfelchen bediente. Am heiterſten war die dritte Zuſammenkunft bei einem Spaziergange im Helenenthal. Beethoven war, wie er ſelbſt ſagte, „aufgeknöpft" und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus. Auch Rochlitz war jetzt vollkommen beruhigt, ſah

er doch, daß Beethoven vollkommen heitere, glückliche Stunden habe. Indeß, fährt er fort, sei ihm doch, als er ihn zur Rückfahrt an den Wagen begleitet hatte, wieder sehr ernst zu Muthe geworden. Es stellten sich ihm Situationen über Situationen dar, wo der Mensch — und zwar nicht aus Wahl und freiem Entschluß, was sonst die schönste Ausgleichung mit sich führte, sondern durch gewisse besondere Mischung seiner Kräfte und den Drang seiner Verhältnisse — um eben sein Allerbestes der Welt darzubringen, sich selbst (nicht blos sein Glück) tief verletzen, sich wohl an den Rand seines Unterganges treiben muß; wo er aber das, was von bitteren Schmerzen Andere am wohlthuendsten befreit, gar nicht auffände, würde nicht er selbst von den allerbittersten Schmerzen umhergerissen; und eben das, was Anderen ihr Inneres am schönsten ausheitert, es erquickt und stärkt, nimmer hervorbrächte, wenn nicht sein Inneres bald vom schauerlichsten Dunkel umfangen, bald von lodernden Flammen angezehrt würde. „Ich mag nicht sagen," schließt er seinen Bericht, „wie wirr und grauenhaft mir endlich zu Muthe ward." — Rochlitz deutet damit auf jene Vorgänge hin, die für die Welt gemeinhin ein Buch mit sieben Siegeln sind: die Geheimnisse schöpferischer Geistesarbeit, — Geheimnisse auch für die, welche in dem Schaffen des Künstlers, namentlich des Musikers, nur eine formelle Thätigkeit sehen; jene Kämpfe, welche allen geistigen Thaten vorausgehen müssen, welche Keinem erspart werden können, der Großes zu vollbringen berufen ist. Der Welt erscheint nur zu häufig und fast in der Regel als spielend gewonnen, als heiterer Sonnenblick, was mit dem innersten Herzblut geschrieben, was nur unter Schmerzen geboren ist. Es ist hier namentlich zu betonen, daß, wer auch nur eine Seite des Inneren entsprechend zur Darstellung bringen will, die ganze Scala menschlicher Zustände — das was der ganzen Menschheit zugetheilt ist — durchlaufen haben muß, daß nur die reichsten inneren Erfahrungen das Material zu geben im Stande sind für einen in künstlerische Form gefaßten Inhalt; es ist daran zu erinnern, daß Alles gründlich durchlebt sein will, mit aller Energie durchgekämpft, wenn dafür nicht der hergebrachte, allgemein übliche, sondern der einer genialen

Erregung entsprechende, wirklich neue schöpferische Ausdruck gewonnen werden soll. Das Eine bedingt das Andere; übersprudelnder Lust muß tiefe Nacht vorausgegangen sein, und wenn es auch nur ideale Schmerzen sind, welche den Künstler bewegen, so sind dieselben darum nicht geringer, eben weil nur aus tiefstem Ergriffensein der treffendste Ausdruck entspringen kann.

Doch es ist das nur erst die eine Seite. Weil Derartiges der großen Menge so wenig verständlich ist, so erscheint ihr auch als räthselhaft, was nothwendig dadurch bedingt ist, erscheinen ihr alle jene Zustände, welche das Schaffen begleiten, welche sich als Folge daraus ergeben, gemeinhin beinahe als Verirrungen. Es ist Naturnothwendigkeit, daß je größer das Ringen war, um so entschiedener nachher auch die Erschlaffung sein muß. Ebenso dürfen wir nur eine unabweisliche Consequenz erblicken, wenn dort, wo alle Kräfte auf den einen Punkt der höchsten Leistungsfähigkeit concentrirt sind, für alles Uebrige nichts als Passivität übrig bleibt. Deshalb kann es nicht befremden, wenn der Künstler, der bei der Production seines Werkes als himmelstürmender Titan sich darstellte, nachher als ein willenloses, schwaches, jeder Einwirkung preisgegebenes Kind erscheint. Es ist richtig, wenn Ulibischeff in seinem Werke über Mozart — eine Arbeit, der durchaus nicht alle Verdienste abzusprechen sind, in so widerwärtiger Gestalt auch der Verfasser in seiner späteren Schrift über Beethoven sich gezeigt hat — bemerkt, daß derselbe außer seiner Kunst nur als die personificirte Schwäche sich darstelle. Bei der Concentration auf das eine Hauptziel wird alles Andere fallen gelassen; wo das Eine stark entwickelt ist, mangelt das Andere gänzlich; wo strahlender Glanz sich zeigt, können tiefe Schatten nicht fehlen.

So erklärt sich auch die Erscheinung excentrischer Liebhabereien und Wunderlichkeiten in der Künstlernatur. Es sind die Momente der inneren Ausgleichung, Zustände, welche erneuter Sammlung, erneutem Aufraffen vorangehen. Der Zustand der Begeisterung schlägt um in sein Gegentheil, und die sublimste Geistesthätigkeit endet häufig z. B. mit einem tüchtigen Hunger und Durst. Weil die Menge die Energie des Ringens nicht begreift, die Ge-

walt der Schmerzen, ist ihr auch die Compensation durch den Gegensatz, durch excentrische Wunderlichkeiten, unbegreiflich.

Ich habe bis jetzt einige derjenigen Fälle in Betracht gezogen, die, weil sie mit dem Schaffen unmittelbar zusammenhängen, von den Gebildeten doch wenigstens respectirt werden, Fälle, die man bis auf einen gewissen Grad hin gelten läßt, wenn sich auch das psychologische Verständniß dafür der Mehrzahl entzieht.

Schwieriger wird die Sache, wo diese Beziehung nicht unmittelbar einleuchtet, wo Eigenschaften hervortreten, deren innerer Zusammenhang mit der künstlerischen Production zunächst gar nicht bemerkbar ist. Es begegnet uns hier die Erscheinung, daß bei dem Künstler infolge der unmittelbaren Gestalt, in der das, was ihn bewegt, auftritt, häufig als persönliche zufällige Eigenschaft, als bloße Neigung und Liebhaberei, als wunderliche, vielleicht tadelnswerthe Passion auftritt, was doch eine weit größere Bedeutung besitzt, weil hinter dem scheinbar ganz Individuellen ein Allgemeines von objectivem Werth verborgen ist. So kann sich oftmals zunächst als unzulässige Extravaganz, als wilde Genialitätsäußerung geltend machen, was bestimmt ist, Bahn zu brechen, und wenn es nicht mit einer Vehemenz, die auch Conflicte nicht scheut, aufträte, nicht im Stande wäre, seine Bestimmung zu erfüllen. Ich erinnere zur Erläuterung an das excentrische Benehmen der Männer der Sturm- und Drangperiode im vorigen Jahrhundert, doch bietet auch die Gegenwart schlagende Beispiele dafür in Menge. Was die eben erwähnten Dichter und Schriftsteller betrifft, so läßt sich freilich jetzt mit Leichtigkeit erkennen und nachweisen, daß das, was den Zeitgenossen, den guten damaligen Kleinstädtern namentlich, ein gewaltiger Stein des Anstoßes und der Aergerniß sein mußte, jenes Ueberschäumen, jene Maßlosigkeit auch im Leben und persönlichen Verkehr, nothwendig war, um an die Stelle verknöcherter Sitte neues Leben zu setzen, um jene Umgestaltung hervorzurufen, aus der die gegenwärtig noch geltenden socialen Formen entsprungen sind.

Nahe verwandt mit dem eben Berührten und unter dieselbe Kategorie gehörig ist auch jene Eigenthümlichkeit

der künſtleriſchen Organiſation, der zufolge gewiſſe an ſich niedriger ſtehende Eigenſchaften dadurch eine erhöhte Wichtigkeit erhalten, daß ſie als die Baſis höherer zu betrachten ſind, ſo alſo, daß die Letzteren ohne die Erſteren nicht wohl möglich wären. Was man in den Kunſtwerken bewundert, hat ſein Gegenbild auch in der Perſönlichkeit, und zwar nicht blos als entſprechende geiſtige Eigenſchaft, ſondern zugleich nach der ſinnlichen Seite hingewendet, in dem Naturell. Es iſt auch dies eine Wahrnehmung, die volle Beachtung verdient, und deren nähere Unterſuchung künftig ein bedeutſames Licht auf den künſtleriſchen Geſammtcharakter werfen muß. Der Eine z. B. beſitzt vielleicht eine hervorſtechende Neigung zum Luxus und zu ariſtokratiſcher Umgebung, die an ſich gar nicht preiswürdig erſcheinen mag. Aber ſeine Werke documentiren eine ſolche Feinheit und Grazie, eine ſolche Nobleſſe, eine ſolche königliche Haltung, daß man ſofort die Anſchauung gewinnt, wie die letztgenannten Züge nicht ſo ſcharf ausgeprägt hervortreten könnten, wenn nicht ſchon das geſammte Naturell darauf angelegt wäre, und demgemäß auch ſich fortwährend zu bethätigen ſtrebte. Ein Anderer mag beim erſten Blick in etwas bedenklicher Weiſe als genußſüchtig erſcheinen; aber er würde ohne dieſe Eigenthümlichkeit ſeinen Werken nicht jene friſchen, lebendigen Farben, die ſie auszeichnen, verleihen können. Der Zauber der Schönheit, der ſinnliche Reiz findet ſein Gegenbild in einer auch nach der ſinnlichen Seite hin ſcharf ausgeprägten Natur. Eine erhöhte Thätigkeit der Phantaſie aber iſt ohne eine gewiſſe Sorgloſigkeit nicht denkbar; der Phantaſiemenſch hat die Neigung zum Sichgehenlaſſen auch im Leben, er beſitzt nicht die Präciſion, das Exacte, was gewöhnlich den Praktiker kennzeichnet.

Wieder ein anderes Bild ſtellt ſich unſeren Blicken dar, wenn wir einen Complex anderweiter Eigenſchaften betrachten, die in ihren letzten Conſequenzen zum Theil in das Gebiet der Moral hinüber ſpielen.

Ich gehe, um dieſe Erörterung einzuleiten, von der Wahrnehmung aus, daß häufig gerade die größten Kunſtwerke auf den nicht künſtleriſch organiſirten Menſchen den Eindruck der Kälte machen. Der Letztere findet geringere

Erzeugniſſe ſeinem Gefühle näher ſtehend, er findet ſich leichter bewegt von Schöpfungen, in denen eine gewiſſe hausbackene Gefühlsinnigkeit vorwaltet, und ſchneller heimiſch in ſolchen, während er ſich froſtig berührt fühlt von jenen größten Kunſtwerken, welche die Höhepunkte in der Entwickelung des Menſchengeſchlechts bezeichnen. Wie in der ſichtbaren Natur die Spitzen der Gebirge, erſcheinen ihm dieſe der Eisregion geiſtigen Lebens angehörig. Aber nicht blos von den Werken findet man ſich in dieſer Weiſe berührt; auch die großen Künſtler ſelbſt machen dieſen Eindruck; auch ſie umgiebt eine gewiſſe unnahbare Kälte, bei der dem gewöhnlichen Menſchen nicht wohl wird, die ihn drückt, die ihn an einer vollſtändigen Hingebung hindert, an einem ungefeſſelten Sichgehenlaſſen. Im Hinblick auf dieſe Wahrnehmung und im Zuſammenhang damit hat man ſogar an dieſen Künſtlern getadelt, daß ein ſehr ſtark ausgeprägter Egoismus an ihnen bemerkbar ſei; man hat beobachtet, daß ſie Andere nur als Mittel zum Zwecke zu betrachten lieben, nur beachten, wo ſie dieſelben gebrauchen können, und dann vergeſſen; man hat ihnen den Vorwurf entſchiedenſter Undankbarkeit nicht erſparen können; man hat neben dem Reichthum ihres inneren Lebens häufig das Einfach-Menſchliche an ihnen vermißt.

Vielleicht iſt Folgendes geeignet, dieſe ſehr bedeutſame Erſcheinung dem Verſtändniß näher zu bringen.

Der gewöhnliche Menſch iſt auf einen engeren Kreis des Gefühlslebens beſchränkt; er empfindet ſich nur als ein Einzelner, ſein inneres Leben beſteht in der Empfindung ſeines eigenen Selbſt und alles deſſen, was in den Umkreis dieſes Kerns der Perſönlichkeit gehört, was ſeine enger begrenzte Individualität ausmacht. Bei dem Künſtler iſt dieſe Seite aufgenommen in ein umfaſſenderes Gefühlsleben, hineingerückt in eine Totalität von Stimmungen, in eine univerſelle Welt, in der das Perſönliche nur als verſchwindendes Moment ſich zeigt: das Letztere iſt trotz der ſubjectiven Form des Gefühles zugleich ein Allgemeines und in dieſes aufgelöſt. Alle einfach menſchlichen Beziehungen ſind darum nicht die allein herrſchenden, im Bewußtſein ſtets gegenwärtigen; im Gegentheil, ſie tauchen unter in der Mannigfaltigkeit wechſelnder Erregungen, ſie

verſchwinden zeitweiſe, um nur bei beſonderen Veranlaſſungen mit erhöhtem Nachdruck hervorzutreten. Die ſcheinbare Kälte in den Werken ſowohl wie im Leben des wahrhaften Künſtlers hat daher ihren Grund in der Univerſalität, darin, daß er Alles beſitzt, was die Menſchenbruſt bewegt, darin, daß in ſeiner Bruſt die Welt im Kleinen ſich wiederſpiegelt. Es iſt dieſelbe Kälte, welche auch die Anſchauung des Univerſums gewährt. Wie dort das Einzelne vor dem Ganzen verſchwindet, ſo geht auch hier die Perſönlichkeit des Künſtlers in ſeiner inneren Unendlichkeit auf, und es iſt daher natürlich, wenn er zunächſt mehr nur zu dieſer inneren Welt in Beziehung tritt. So geſchieht es, daß der Künſtler häufig von der äußeren Welt, man möchte ſagen, kaum Etwas gewahrt, daß er wie aus einem Traume erwacht, wenn äußere Beziehungen ihm nahe treten, daß er ſuchen muß, gewiſſermaßen erſt die Anknüpfungspunkte dafür zu finden. Seine innere Welt hält ihn gefangen; er vermag den Zauberbann, in dem er ſich bewegt, nur ſelten und auf Momente zu durchbrechen. So erklärt ſich, wenn bei aller Gefühlstiefe und Innigkeit eine gewiſſe ſcheinbare Gleichgültigkeit gerade dort, wo das lebendigere Hervortreten perſönlicher Sympathien hätte erwartet werden können, befremdend abſtößt; daß der Künſtler, während er heiße Liebe für die Menſchheit im Herzen trägt, den Einzelnen doch fortwährend verletzend begegnet. Wohl empfindet er mit Schmerz dieſe Gebundenheit, und verletzt ſich ſelbſt dabei am tiefſten; aber er kann einmal nicht anders, eben weil er ſich nicht loszuringen vermag aus den Banden, die ihn feſſeln, und nur wenn es ihm gelingt, dieſe Schranken momentan zu durchbrechen, vermag er unbefangen ſich hinzuſtellen, rein als Menſch; dann freilich iſt aber auch die leidenſchaftliche Heftigkeit, mit der er, ich möchte ſagen, das Verſäumte nachzuholen beſtrebt iſt, die Reue gewiſſermaßen über das auf ſolche Weiſe verloren Gegangene, um ſo größer, das Streben nach Ausgleichung um ſo heftiger.

Die Anklagen, welche ſolcher Geſtalt erhoben werden können, und wirklich häufig genug erhoben werden, ſind daher in Wahrheit nicht oder nur zum geringeren Theil begründet. Allerdings liegt für den Künſtler die Gefahr

nahe, daß er in Selbstsucht aufgehe, daß das wirklich Tadelnswerthe das Uebergewicht erlange, wenn er die Mahnrufe der Welt, die Erinnerung an seine menschlichen Pflichten, allzusehr überhört, wenn er sich ganz ausschließlich nur in seine innere Welt einspinnt; dann können allerdings auch Züge abschreckender Art zum Vorschein kommen.

Es muß genügen, auf diese tiefen, wenig erforschten Vorgänge mindestens einmal die Blicke gelenkt zu haben. Sollen dieselben zu voller Klarheit gebracht werden, so muß freilich mehr auf das Besondere und Einzelne eingegangen werden, als es hier geschehen konnte.

Beiläufig kann dann auch an mehr Aeußeres zur Erklärung und Entschuldigung erinnert werden. Man tadelte z. B. an Goethe, daß er oftmals nur wenig zugänglich war. Das künstlerische Schaffen jedoch ist leichter unterbrochen und gestört, als jedwede andere Thätigkeit. Der Verstandesmensch verliert nicht so schnell den Faden; der Stimmungsmensch dagegen ist sofort herausgerissen, oftmals in einer Weise, daß er die Anknüpfungspunkte nicht wieder zu finden vermag; er müßte sich selbst und seine Thätigkeit aufgeben, wenn er allen Forderungen der Welt, allen Beziehungen gerecht werden wollte.

Schließlich darf in dieser Skizze eine Seite nicht übergangen werden, welche vorzugsweise geeignet ist, den Künstler der Welt gegenüber als eine fremde Erscheinung hinzustellen.

Ich meine die Conflikte mit der Welt, in die wir so häufig gerade die größten Künstler gerathen sehen, und zwar in den allergewöhnlichsten Lagen des Lebens und bei den unbedeutendsten Veranlassungen. Das ganze Leben Beethoven's z. B. giebt davon Zeugniß. Es geschieht auf diese Weise, daß aus einem ganz gewöhnlichen Vorgange ein Casus belli gemacht wird, daß der Künstler Himmel und Erde in Bewegung setzen möchte, um sich aus einer Situation zu befreien, die vielleicht allein in seiner Einbildung vorhanden, oder die mindestens gar nicht so gewichtig zu nehmen ist, als sie von ihm wirklich genommen wird. Aus der Wahrnehmung solcher Conflikte aber bilden sich alle jene schiefen Urtheile der Welt, jene Vorwürfe, welche den

Künſtler in liebloſer Weiſe als unfähig darſtellen, den Forderungen des Lebens gerecht zu werden und mit Vernünftigen vernünftig zu verkehren.

Es iſt der Widerſpruch des Unendlichen in der Bruſt des Künſtlers mit dem Endlichen in der Außenwelt, der ſolche Vorgänge erklärt. Der Künſtler legt in jede äußere, endliche Beziehung das ganze Gewicht ſeiner inneren Unendlichkeit. Er iſt, auch am unrechten Orte, mit ſeinem ganzen inneren Weſen dabei, weil aller Inhalt bei ihm noch in der unentwickelten Geſtalt des Gefühls vorhanden iſt, die Einzelbeziehungen darum noch nicht verſtändig auseinander gelegt ſind. Er verſteht infolge davon nicht, was nur verſtändig aufzufaſſen iſt, auch wirklich verſtändig zu nehmen. Die Zumuthung, daß das Unendliche in einer endlichen Beſtimmtheit aufgehen, darin ſich verflüchtigen ſolle, iſt es demnach, was dieſe Conflicte erzeugt. Es ſträubt ſich Etwas in der Bruſt des Künſtlers gegen ſolches Aufgehen, er flüchtet zurück in ſeine innere Unendlichkeit, und es iſt darum natürlich, daß alsdann das, was ſeiner inneren Weſenheit nach nicht zuſammen paſſen will, hart aufeinander ſtößt. Des Künſtlers Verfahren giebt unter allen Umſtänden Zeugniß von einer großen Natur, und in einer idealen Welt hätte er vollkommen Recht; aber es paßt nicht herein in Dinge, die blos dem Reiche endlicher Berechnung angehören. Hunderte von Beiſpielen aus allen Künſtlerbiographien wären zu citiren, die alle daſſelbe erhärten könnten. Ich führe dafür nur eine Anekdote von Beethoven an, die ich auch deshalb wähle, weil ſie, ſo viel mir bekannt, nur zum Theil und noch dazu mit falſchen oder ungenauen Angaben veröffentlicht wurde. Mir wurde ſie aus der ſicherſten Quelle mitgetheilt, doch habe ich die näheren Umſtände dabei, die Namen ſowie die Jahreszahl und den Ort vergeſſen. Man erinnere ſich, daß Beethoven im Hauſe des Fürſten Lichnowski wie ein Sohn gehalten wurde. Es war in den Kriegszeiten, als einſtmals ein franzöſiſcher General bei dem Fürſten zu Mittag ſpeiſte. Nach dem Diner forderte der Letztere Beethoven auf, Etwas auf dem Pianoforte vorzutragen. Dieſer erwiderte trocken: „Später.“ Der Fürſt wartete und erneuerte dem Wunſche Beethoven's gemäß erſt nach Verlauf einiger Zeit

ſeine Aufforderung. Doch erfolgte abermals die kurze Antwort: „Später.“ Als der Fürſt zum drittenmal ſeine Aufforderung wiederholte, platzte Beethoven heraus: „Vor einem ſolchen Feinde des Vaterlandes ſpiele ich nicht,“ und rannte zornig fort. Die Geſellſchaft dauerte bis in die Nacht. Endlich, nachdem dieſelbe ſich zerſtreut hatte, erkundigte ſich der Fürſt bei dem Kammerdiener, was aus Beethoven geworden ſei, und erhielt von dieſem die Antwort, daß Beethoven ſeine Sachen zuſammengepackt habe, und vor einigen Stunden mit der Poſt abgereiſt ſei. „Nach welcher Richtung?“ fragte der Fürſt, und nach erhaltener Auskunft befahl er anzuſpannen und fuhr Beethoven nach, weil er vermuthete, daß dieſer auf der nächſten Station habe verweilen müſſen. Bei ſeiner Ankunft trat er ſofort in das Fremdenzimmer, und traf wirklich Beethoven trübſelig in einer Ecke ſitzend. Er nahte ſich ihm, nahm ihn unter den Arm, zog ihn in die Höhe, indem er ihn mit den Worten anredete: „Sei Er doch kein Eſel,“ und führte den gutwillig Folgenden an den Wagen, in den er ihn zur Rückfahrt hineinſchob.

Ich führe dieſe Thatſache an, weil ſie in ihrer Prägnanz geeignet iſt, meinen Grundgedanken in das ſchärfſte Licht zu ſtellen: die Conflicte, welche entſtehen, wenn die in ſich geſchloſſene innere Welt ſich nicht herbeilaſſen will, den Weg verſtändiger Vermittelung zu betreten, ſondern wie ſie iſt, unmittelbar, im Leben ſich zur Geltung zu bringen beſtrebt iſt. Alle künſtleriſchen Conflicte entſpringen hieraus.

So viel zur Anregung dieſes Gegenſtandes.

Es war mein Zweck, ohne zu erſchöpfen, die Aufmerkſamkeit einmal auf ſolche bisher wenig oder gar nicht in Betracht gezogene Thatſachen des geiſtigen Lebens zu lenken. Ich verfolgte dabei die Abſicht, einige Andeutungen darüber zu geben, wie man dieſe geheimnißvollen Vorgänge im künſtleriſchen Innern zu erklären hat. Auf dieſem Wege muß man endlich dahin gelangen, in ihnen das Höhere, in gewiſſem Sinne Normale, die Verkörperung des Ideals zu erblicken, nicht blos mehr oder minder zuläſſige Ausnahmen; man wird ſelbſt in den beiher ſpielenden, mehr

nur ſcheinbar zufälligen Erſcheinungen die innere Nothwendigkeit begreifen lernen, und ſo jenen Satz, den eine große obſchon einſeitige, und darum anfangs mit vollem Rechte bekämpfte Lehre der Neuzeit aufgeſtellt hat: Alles begreifen heiße Alles verzeihen — geneigt ſein, auch hier in Anwendung zu bringen. Es bedarf vor allen Dingen eines liebevollen Eingehens, eines aus Sympathie entſprungenen Verſtändniſſes, um dem Weſen der künſtleriſchen Natur gerecht zu werden.

Natürlich ſoll damit kein Freibrief ausgeſtellt ſein für Ausſchreitungen aller Art. Die künſtleriſche Natur müßte auf Abwege gerathen, müßte ſchließlich in ſich verkommen und untergehen in Willkür, Eigenſinn und Zerfahrenheit, in Launenhaftigkeit und unſtatthafter Gereiztheit; ſie würde nach und nach auch für wirklich Unzuläſſiges jedwede Nachſicht verlangen, ſie würde ſich als außer dem Geſetz betrachten, wenn überall und unbedingt von der anderen Seite nachgegeben werden ſollte, wenn nicht das Geſetz, die Berechtigung der allgemeinen Vernunft ihr entgegenträte. Kann doch ſogar in dieſem Sinne eine gewiſſe Strenge nichts ſchaden, um der Geneigtheit der Künſtler zu fortwährendem Heraustreten aus dem Gegebenen, dem Schwanken, dem freien Ergehen der Subjectivität ein Gegengewicht gegenüber zu ſtellen.

Das Verhältniß beider Seiten dürfte daher in folgender Weiſe endgültig feſtzuſtellen ſein.

Der künſtleriſche Geiſt repräſentirt das Ideal. Er iſt zwar nicht die einzige Form dafür. Der mit dem großen Künſtler auf gleicher Höhe ſtehende Philoſoph, derjenige der dieſelbe Bedeutung in ſeiner Sphäre in Anſpruch nehmen kann, ſteht, wenn nicht auf höherer, ſo doch auf gleicher Stufe. Was ihm abgeht dadurch, daß ihm der Reiz der Phantaſie, der Zauber des Schönen nicht zu Gebote ſteht, erſetzt er durch ſeine weit über die künſtleriſche Sphäre hinausragende Erkenntniß. Der Philoſoph jedoch thront auf einſamer Höhe. In dem künſtleriſchen Geiſte dagegen haben wir die ſchönſte Manifeſtation des Allgemein-Menſchlichen, der menſchlichen Natur in ihrer idealen Beſchaffenheit vor uns, nur daß er mit dem Mangel behaftet iſt, dieſe lediglich unvermittelt zur Erſcheinung bringen, ſich

ſich nur in unmittelbarer Geſtalt der Welt gegenüber ſtellen zu können. Die letztere repräſentirt das verſtändige Maß. Sie iſt das Reich, in welchem verſtändige Gliederung vorherrſchend iſt. Dem künſtleriſchen Weſen iſt demnach eine geſonderte Sphäre, in der es ſich frei bewegen darf, zu vindiciren. Die Welt irrt, wenn ſie das, was nicht allein verſtändig genommen werden darf, doch lediglich nach dieſem Maßſtabe beurtheilen will. Sie muß entgegenkommen, ſie muß ſich auf Grundlage der oben ausgeſprochenen Haupteinſicht darauf beſchränken, nur die äußerſten Grenzlinien, die Umriſſe ſo zu ſagen, verſtändig feſtzuſtellen, innerhalb welcher dem künſtleriſchen Naturell der weiteſte Spielraum zu gewähren iſt. Die Welt muß begreifen, daß man Schattenſeiten dahin geſtellt ſein laſſen muß, wo man leuchtende Vorzüge beſitzen will; ſie muß erkennen, daß das Eine unabtrennbar mit dem Anderen verbunden iſt; ſie muß zu der Einſicht gelangen, daß dem künſtleriſchen Naturell gegenüber im Allgemeinen nur ein ruhiges Entgegenkommen ziemt, daß man Einſchränkungen in wohlwollender Weiſe zu machen hat. Andererſeits darf das Letztere ſich nicht ſo weit überheben wollen, auch begründete Schranken zu überſpringen, und ſich zugleich außerhalb aller verſtändigen Gliederung zu ſetzen.

Es iſt nothwendig, bevor ich zum Abſchluß dieſer Betrachtung gelange, bei den oben ausgeſprochenen Sätzen noch etwas zu verweilen, und im Einzelnen die gegenſeitigen Befugniſſe näher abzugrenzen, beſondere Fälle der Entſcheidung näher zu bringen.

Die Welt iſt in ihrem Recht, wenn ſie Beweiſe fordert. Sie iſt in ihrem Recht, wenn ſie zunächſt nicht einſehen will, warum Naturen, die dem Gewöhnlichen nahe ſtehen, die nichts Hervorragendes leiſten, eine Ausnahmeſtellung für ſich in Anſpruch nehmen zu dürfen glauben, warum Solche nicht dem was gäng und gebe iſt, ſich anbequemen. Doch iſt auch hier immerhin eine gewiſſe Nachſicht am Platze. Haben doch auch jene geringeren Talente Theil an der künſtleriſchen Natur überhaupt und dürfen darum mit Recht beanſpruchen, daß man ſie bis auf einen gewiſſen Grad an den Vorrechten derſelben Antheil nehmen läßt. Nur da, wo das Künſtleriſche allein als Aushängeſchild benutzt

wird, wo man sich auf das Beispiel großer Talente beruft und diese nur in ihren Fehlern nachahmt, ist entschiedene Ablehnung am Orte.

Anders gestaltet sich die Sache in jenen Fällen, wo unzweifelhaft große Leistungen vorliegen. Hier ist die Welt bereitwilliger zu Zugeständnissen, unter solchen Umständen ist man geneigt, manche Ueberschreitung der gewöhnlichen Grenzlinie auf sich beruhen zu lassen. Aber schon hier tritt uns auch ein Mangel in der Auffassung entgegen. Die Welt kommt selten darüber hinaus, sich blos in das Unabänderliche zu fügen, das was nicht gefällt, wohl gar mißgünstig zu beurtheilen; sie begreift nicht, daß sie auch zu lernen, im Sinne des früher Dargelegten über ihre Sphäre hinauszugehen, nicht blos äußerlich sich anzubequemen, sondern innerlich zu begreifen hat.

In seiner großen praktischen Wichtigkeit tritt uns der Mangel an solcher Einsicht dort entgegen, wo große Künstler an der Spitze von Kunstinstituten stehen, und so durch ihre Stellung und Thätigkeit in den unmittelbarsten Verkehr mit dem Leben treten. Es wird unter solchen Umständen selten ohne gewisse Schroffheiten und Einseitigkeiten abgehen, es wird mindestens nöthig sein, gewissen Eigenheiten nachzugeben. Daß dies so wenig geschehen ist und noch geschieht, daß man stets mit kleinlichem Gezänk und Gebelfer große Geister verfolgt hat, ist ein Vorwurf, der namentlich den Deutschen nicht erspart werden kann. Die Menge hat sich nur zu häufig der großen Geschenke, welche ihr das Glück zu Theil werden ließ, nicht würdig bewiesen; sie hat nur gezeigt, daß sie nicht zu schätzen wußte, was sie besaß, daß sie dafür nicht reif war, und jenen Höheres anstrebenden Naturen ihre Thätigkeit verleidet. Aeltere wie neueste Zeit liefern dafür sehr nahe liegende traurige Beispiele.

Ebenso wenig entsprechend zeigt sich oftmals die Welt in ihrem Verhalten einer aufstrebenden jungen Künstlerschaft gegenüber. Allerdings haben wir es in dieser Beziehung, namentlich in der Gegenwart, mit vielfachen Auswüchsen zu thun. Die Jugend möchte so früh als möglich und bevor sie noch Etwas gethan hat, schon eine Anerkennung in Anspruch nehmen für Das, was sie möglicher Weise

ſpäter einmal leiſten kann, und Ueberhebungen ſehr befremdlicher Art können infolge davon nicht ausbleiben. Die Welt wird ſich nicht nehmen laſſen, ſolchen Erſcheinungen gegenüber ein bedenkliches Geſicht zu machen, ſie wird gegründete Zweifel hegen, und in ihrem Rechte ſein, auf das Goethe'ſche „Wenn ſich der Moſt auch ganz abſurd gebehrdet, es giebt zuletzt doch noch 'nen Wein" zu verweiſen. Es iſt dafür geſorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachſen und es kann nicht ausbleiben, daß vielen kühnen Träumen und Erwartungen von Seite junger Künſtler ſpäter ſchmerzliche Enttäuſchungen folgen. Aber auch die Möglichkeit muß offen erhalten werden, daß aus ſolchen Anfängen wirklich Etwas wird, daß wirklich das Bewußtſein höheren Berufes nach Geltung ringt, und man ſoll deshalb mindeſtens nicht ſofort abſprechen, nicht rückſichtslos niederdrücken und den Glauben an die Zukunft zerſtören. Insbeſondere erſcheint es als in hohem Grade unkünſtleriſch, jede jugendliche Extravaganz ſofort zur Rechenſchaft ziehen, jedes Reſultat eines „Raptus" ſofort auf die Goldwage legen zu wollen, wie es leider in unſerer Zeit häufiger und häufiger wird. Man zeigt damit nur, daß man in Wahrheit dem künſtleriſchen Weſen gänzlich ohne Verſtändniß gegenüberſteht.

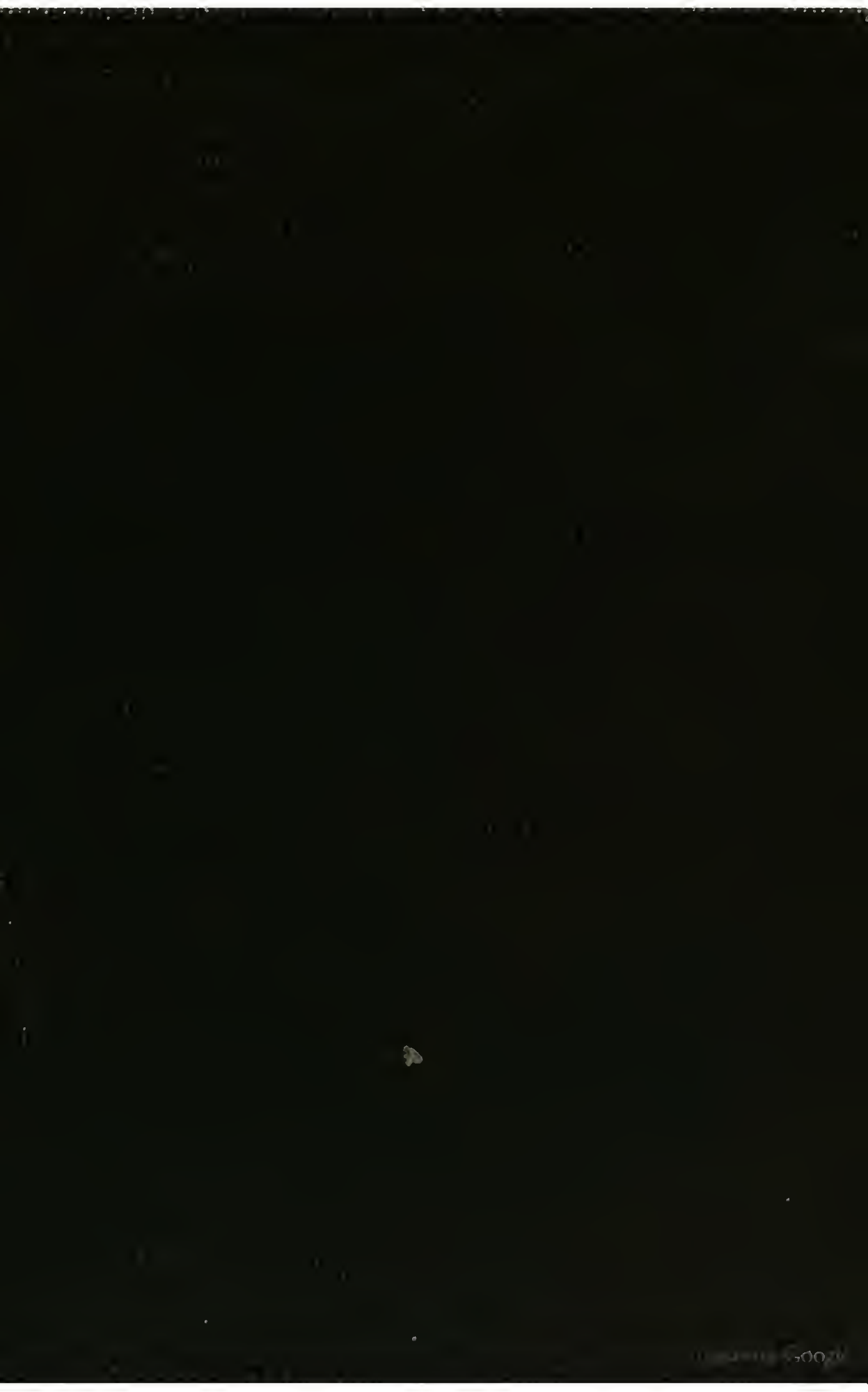
Doch genug der Beiſpiele. Ich komme zur Hauptſache. Es kann die Frage entſtehen, wohin dieſes genaue Abwägen der gegenſeitigen Grenzen führen, wie es möglich ſein ſolle, ſolche Feinheiten in der Unterſcheidung jemals dem größeren Publikum zuzumuthen, und welchen Zweck es demnach haben könne, derartige Forderungen überhaupt aufzuſtellen. Die Antwort hierauf iſt, daß dies ſehr wohl thunlich erſcheint, und daß es nur eines Schrittes bedarf, um die Menge wirklich zu einem tactvolleren Verhalten der Kunſt und den Künſtlern gegenüber hinzuleiten. Es giebt in jeder Epoche gewiſſe Grundgedanken, welche die mehr oder weniger bewußte Vorausſetzung bilden für jedwedes Urtheil; Jeder partieipirt an ihnen je nach ſeiner Befähigung und Bildung. Nur in den geiſtig Höchſtſtehendſten ſind dieſelben in voller Klarheit und mit der Einſicht in den Zuſammenhang, ſowie in die Gründe vorhanden. Weiter hinab ſehen wir mannigfache Abſtufungen, bis endlich die-

ſelben bei der Menge nur als Gefühl, als Inſtinct vorhanden ſind. Das iſt die jeweilig herrſchende Weltanſchauung. Der durchgreifende, eine neue Epoche begründende Fortſchritt beſteht nun jedesmal darin, daß an die Stelle dieſer leitenden Grundgedanken neue, höher entwickelte geſetzt werden. Alles Uebrige macht ſich dann von ſelbſt. So wechſelten in den letzten hundert Jahren in Deutſchland die Zeitſtrömungen zugleich mit den philoſophiſchen Syſtemen, und wir ſehen die mannigfachſten Umbildungen und Fortſchritte vom Kant'ſchen Rationalismus bis herab auf die Gegenwart. Ganz daſſelbe gilt auch von äſthetiſchen Dingen, vom allgemeinen Kunſturtheil. Der Menge muß, wie ich neuerdings ſchon wiederholt Gelegenheit hatte zu bemerken, das künſtleriſche Weſen überhaupt näher gerückt werden; es iſt nicht dem Belieben und dem Zufall zu überlaſſen, was die Einzelnen davon ſich aneignen können und wollen, es muß darin ein allgemeines Bildungsmittel erkannt und dieſes Ziel mit Feſtigkeit und Conſequenz verfolgt werden; es handelt ſich folglich nur um die eine Haupteinſicht, daß die Stellung der Kunſt und der Künſtler bis jetzt noch immer keine geregelte war, daß in die ſcheinbare Bildung der Gegenwart in dieſer Beziehung noch immer Reſte früherer Barbarei hereinſpielen, ſo z. B. was die Ungezogenheit des Ziſchens bei öffentlichen Kunſtproductionen betrifft. Iſt dies erreicht, ſo wird von ſelbſt ein feineres Unterſcheidungsvermögen auch in der Menge ſich heranbilden, die Einſicht in die Eigenthümlichkeit des künſtleriſchen Weſens wird eine tiefere und zugleich allgemeinere ſein. Aber auch nur dann erſt werden die beſtändigen Quälereien, welche die beſten Geiſter bis jetzt oftmals halb zu Grunde gerichtet haben, aufhören. Weil man der künſtleriſchen Natur in ihrer Wahrheit zu wenig gerecht zu werden verſtand, weil man ihr zu wenig Verſtändniß, ein nicht conſequent genug durchgebildetes Verhalten entgegen brachte, ſind die Künſtler verleitet worden, nun auch ihrerſeits über die Schnur zu hauen und ſich an der Menge gewiſſermaßen zu rächen.

Wir ſind durch dieſe Bemerkungen auf dem Punkte angelangt, die im Eingang aufgeſtellte Frage, wie wir die in unſerer Zeit erfolgte Umbildung, die veränderte Stellung

der Menge der künſtleriſchen Individualität gegenüber zu betrachten haben, wieder aufnehmen und jetzt die entſprechende Antwort geben zu können.

Daß die realiſtiſche, verſtändig-praktiſche Richtung der Zeit ihre große Berechtigung habe, wurde ſchon dort bemerkt. So iſt nur zu loben, daß der falſchen, verkommenen Genialität, die ſich über Alles wegſetzte und es ſchließlich zu gar keinen oder mindeſtens zu keinen reifen und fertigen Leiſtungen brachte, ein Ende gemacht iſt. Der Künſtler kann jetzt einer verſtändigen Vermittelung ſeines Naturells mit der Außenwelt nicht mehr entbehren, und wird dies Ziel am ſicherſten durch umfaſſendere allgemeine Bildung erreichen. Er darf ſich nicht außer aller Regel ſtehend betrachten, und kann, ohne ſeinem Weſen zu nahe zu treten, die früher ſo häufig vorkommenden Conflicte infolge der Verallgemeinerung ſeines Weſens durch erhöhte Bildung jetzt mit größerer Leichtigkeit vermeiden. Andererſeits aber ſoll die Welt ihn auch nicht gänzlich als den Ihrigen betrachten, nicht verlangen, daß er ſein ſolle wie jeder andere praktiſche Menſch, ſie ſoll nicht mit den früheren Auswüchſen zugleich das Wahre, das Bleibend-Schöne beſeitigen wollen. Der Blick für das Individuelle, für den Reichthum und die Mannigfaltigkeit ſubjectiver Lebensäußerungen geht unſerer Zeit mehr und mehr verloren, ſie möchte in ſtarrer Verſtändigkeit dem Allen ſchließlich die Berechtigung beſtreiten, und es iſt demnach darauf zu ſehen, daß ſolchen Einflüſſen gegenüber die künſtleriſche Natur in ihrer Integrität ſich erhalte. Die Anbequemung muß demnach eine gegenſeitige ſein. Der Künſtler darf nicht mehr frank und frei ſein Naturell mit all ſeinen Abſonderlichkeiten der ganzen Welt gegenüber ſtellen, alles Widerſtrebende mit ſich fortreißen wollen; er wird gewiſſe Schranken mehr als früher reſpectiren, ſich auf ein engeres Terrain zurückziehen müſſen, und nur darauf zu achten haben, daß er nicht in der Anbequemung an das Alltägliche zu weit, in nüchterner Verſtändigkeit untergehe; er wird weniger als früher ſich über ſittliche, rechtliche, moraliſche Forderungen allzu leichtſinnig hinwegſetzen dürfen, er wird genauer unterſcheiden müſſen zwiſchen philiſterhafter Lebensproſa und dem, was bleibende Geltung behauptet. Aber auch die Welt iſt ganz

in demſelben Falle, nur daß hier das Verhältniß das umgekehrte iſt. Sie wird darauf zu ſehen haben, daß ſie nicht das, was unabtrennbar mit der künſtleriſchen Natur verbunden iſt, zugleich mit dem Wandelbaren und Zufälligen verwirft, mit dem, was wirklich vom Uebel iſt; ſie wird, wenn ſie ſich gegen Lüderlichkeit erklärt, darauf achten müſſen, daß nicht blos verſtändige Hausbackenheit dafür an die Stelle geſetzt werde. Das Streben der Gegenwart dem künſtleriſchen Weſen gegenüber iſt daher auch nur bis zu einer gewiſſen Grenzlinie hin berechtigt. Im Ganzen glaube ich in der That als Reſultat ausſprechen zu müſſen, daß dieſelbe dem Erſteren zu nahe zu treten Gefahr läuft, daß eine immer entſchiedenere Abſorbirung deſſelben zu befürchten ſteht, wenn nicht eine Reaction eintritt und dem künſtleriſchen Naturell eine gewiſſe Freiheit gewahrt bleibt. Dies Ziel aber dürfte, dem Ausgeſprochenen zufolge, am ſicherſten dadurch erreicht werden, daß man das Letztere in ſeiner Weſenheit dem allgemeinen Verſtändniß näher und näher zu bringen verſucht, damit die Welt in jene pſychologiſchen Tiefen, denen das künſtleriſche Schaffen, wenn es ächt iſt, entſpringt, hinabblicken lernt. Dann werden jene ſchiefen, aller Einſicht baaren Urtheile über große Künſtler von ſelbſt verſchwinden.

Mus 61.4.20
Gesammelte Aufsatze zur Geschichte
Loeb Music Library
BCJ9224
3 2044 041 009 78